

Innesti | Crossroads 3

Cartoline d'Africa

Le colonie italiane
nelle rappresentazioni
letterarie

Silvia Camilotti



Edizioni
Ca'Foscari

VISIT...

LANZAROTE
Caliente.COM

Cartoline d'Africa

Innesti | Crossroads

Cinema, letteratura e altri linguaggi
Film, literature and other languages

Collana diretta da
Alessandro Cinquegrani
Valentina Re

3



Edizioni
Ca' Foscari

Innesti | Crossroads

Cinema, letteratura e altri linguaggi

Film, literature and other languages

Direttori

Alessandro Cinquegrani (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Valentina Re (Università Ca' Foscari Venezia, Italia)

Comitato scientifico

Enza Biagini (Università degli Studi di Firenze, Italia) Alain Boillat (Université de Lausanne, Suisse) Jay Bolter (Georgia Institute of Technology, Atlanta, USA) Fabrizio Borin (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Stefano Calabrese (Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia, Italia) Roberta Dreon (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Ruggero Eugeni (Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano, Italia) Pietro Frassica (Princeton University, USA) André Gaudreault (Université de Montréal, Canada) Malte Hagener (Philipps-Universität Marburg, Deutschland) Vinzenz Hediger (Goethe-Universität Frankfurt am Main, Deutschland) Monica Jansen (Universiteit Utrecht, Nederland) Laurent Jullier (Université de Lorraine, Nancy, France) Gloria Lauri-Lucente (University of Malta, Msida, Malta) Enrico Palandri (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Federica G. Pedriali (The University of Edinburgh, UK) Luigi Perissinotto (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Bernard Perron (Université de Montréal, Canada) Guglielmo Pescatore (Università di Bologna, Italia) Leonardo Quaresima (Università degli Studi di Udine, Italia) Ricciarda Ricorda (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Cecilia Rofena (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Franca Sinopoli (Università di Roma «La Sapienza», Italia) Enric Sullà (Universitat Autònoma de Barcelona, España) Silvana Tamiozzo (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Bart Van den Bossche (KU Leuven, België)

Comitato di redazione

Elisa Mandelli (Università Ca' Foscari Venezia; IUAV, Venezia, Italia) Emanuela Minasola Hélène Mitayne (Università Ca' Foscari Venezia - IUAV, Venezia, Italia)

Lettori

Giuliana Benvenuti (Università di Bologna, Italia) Enza Biagini (Università degli Studi di Firenze, Italia) Alain Boillat (Université de Lausanne, Suisse) Jay Bolter (Georgia Institute of Technology, Atlanta, USA) Fabrizio Borin (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Stefano Calabrese (Università degli Studi di Modena e Reggio Emilia, Italia) Roberta Dreon (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Ruggero Eugeni (Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano, Italia) Pietro Frassica (Princeton University, USA) André Gaudreault (Université de Montréal, Canada) Malte Hagener (Philipps-Universität Marburg, Deutschland) Vinzenz Hediger (Goethe-Universität Frankfurt am Main, Deutschland) Monica Jansen (Universiteit Utrecht, Nederland) Laurent Jullier (Université de Lorraine, Nancy, France) Gloria Lauri-Lucente (University of Malta, Msida, Malta) Paolo Noto (Università di Bologna, Italia) Enrico Palandri (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Federica G. Pedriali (The University of Edinburgh, UK) Luigi Perissinotto (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Bernard Perron (Université de Montréal, Canada) Guglielmo Pescatore (Università di Bologna, Italia) Leonardo Quaresima (Università degli Studi di Udine, Italia) Cecilia Rofena (Università Ca' Foscari Venezia, Italia) Franca Sinopoli (Università degli Studi di Roma La Sapienza, Italia) Enric Sullà (Universitat Autònoma de Barcelona, España) Bart Van den Bossche (KU Leuven, België) Federico Zecca (Università degli Studi di Udine, Italia)

Direzione e redazione

Dipartimento di Filosofia e Beni Culturali Palazzo Malcanton Marcorà Dorsoduro 3484/D 30123 Venezia

Cartoline d'Africa

Le colonie italiane
nelle rappresentazioni letterarie

Silvia Camilotti

Venezia

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing

2014

Cartoline d'Africa: Le colonie italiane nelle rappresentazioni letterarie
Silvia Camilotti

© 2014 Silvia Camilotti

© 2014 Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing per la presente edizione

Qualunque parte di questa pubblicazione può essere riprodotta, memorizzata in un sistema di recupero dati o trasmessa in qualsiasi forma o con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, senza autorizzazione, a condizione che se ne citi la fonte.

Any part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system, or transmitted in any form or by any means without permission provided that the source is fully credited.

Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing
Università Ca' Foscari Venezia
Dorsoduro 3246
30123 Venezia
<http://edizionicafoscari.unive.it/>
ecf@unive.it

1a edizione maggio 2014
ISBN 978-88-97735-59-5

Progetto grafico di copertina: Studio Girardi, Venezia | Edizioni Ca' Foscari

Certificazione scientifica delle Opere pubblicate da Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: tutti i saggi pubblicati hanno ottenuto il parere favorevole da parte di valutatori esperti della materia, attraverso un processo di revisione anonima sotto la responsabilità del Comitato scientifico della collana. La valutazione è stata condotta in aderenza ai criteri scientifici ed editoriali di Edizioni Ca' Foscari.

Scientific certification of the works published by Edizioni Ca' Foscari - Digital Publishing: all essays published in this volume have received a favourable opinion by subject-matter experts, through an anonymous peer review process under the responsibility of the Scientific Committee of the series. The evaluations were conducted in adherence to the scientific and editorial criteria established by Edizioni Ca' Foscari.

Sommario

1 Introduzione	7
2 Il discorso coloniale nella letteratura italiana del ventennio fascista	17
3 Visioni controverse: Etiopia ed Eritrea tra evocazione mitica e storia	25
4 Sguardi sulla Somalia (post)coloniale: continuità e fratture	107
5 Vissuti e memorie libici, dall'occupazione italiana alla <i>jalaa</i>	125
6 Per un'altra 'Africa in Italia'	161
Bibliografia	167

Introduzione

L'idea sullo sfondo della presente analisi – che si sviluppa intorno al confronto tra le immagini delle ex colonie italiane d'Africa presenti in romanzi in lingua italiana di autrici e autori contemporanei – vede nella letteratura un dispositivo capace di trasmettere e plasmare gli immaginari di chi legge, avvallando o decostruendo luoghi comuni; la visione saidiana del ruolo che le produzioni culturali hanno avuto nel costruire l'«altro» nell'immaginario occidentale rimane a tale proposito un punto di riferimento imprescindibile, espresso in prima istanza nel volume *Orientalismo: L'immagine europea dell'Oriente*, da cui la presente riflessione trarrà innumerevoli spunti. A proposito di questioni coloniali, l'immaginario italiano appare ancora oggi viziato da una prospettiva etno/eurocentrica che i romanzi hanno la potenzialità di avvallare o, al contrario, incrinare; il ruolo della rappresentazione finzionale è infatti tutt'altro che marginale e riconoscere la centralità della dimensione letteraria appare «un passo ineludibile per una storia culturale che voglia assumere uno sguardo postcoloniale» (Passerini 2011, p. 8). Nel caso italiano è grazie ad autori ed autrici che hanno avuto biografie fortemente legate all'esperienza coloniale che è stato possibile avviare una riflessione non solo attorno a quel periodo storico, ma anche sulle sue conseguenze sull'oggi e sulla percezione che gli italiani hanno della loro storia recente, e dunque di se stessi: «it is indeed by virtue of the extremely rich literary and cultural output produced by postcolonial citizens that Italy is now being urged to revise its national memory and cultural identity» (Lombardi-Diop, Romeo 2012, p. 8). Porre orecchio a voci che esprimono una prospettiva sino ad oggi inascoltata apre una crepa nella memoria nazionale legata alle vicende coloniali, così misrappresentate, offrendo una possibilità ai lettori e alle lettrici di promuovere una differente percezione del passato e delle sue conseguenze, tra cui le migrazioni sono una delle più evidenti.

Recentemente il dibattito sulla letteratura postcoloniale in lingua italiana e più ampiamente sul concetto di postcoloniale come chiave interpretativa delle trasformazioni sociali e letterarie ha visto in Italia un decisivo sviluppo.¹ Idea condivisa tra gli studiosi e le studiose è che

1 Si citano alcuni tra i volumi più recenti, usciti a cavallo tra il 2012 e il 2013: Sinopoli (2013); Contarini et al. (2011-2012); Lombardi-Diop, Romeo (2012); Fracassa (2012); Benvenuti (2012); senza contare testi curati da studiosi usciti tra il 2010 e il 2011 quali Proglia (2011); Derobertis (2010), Venturini (2010) e il numero 23 (2010) della rivista «Zapruder»: *Brava Gente: Memoria e rappresentazioni del colonialismo italiano*.

il postcoloniale italiano sia un «tema cruciale della nostra (italiana) contemporaneità nel contesto europeo e mondiale» (Sinopoli 2013, p. 8), che «la modernità è coloniale e che essa in qualche modo informa e determina anche il nostro presente» (Derobertis 2013, p. 12) e infine che il postcoloniale «should be understood here not as a chronological transition from a colonial to a postcolonial status, but as a theoretical tool that aims to critically assess the operations of empires and their lasting legacies and effects in present day society» (Ponzanesi 2012, p. 59). Tale consapevolezza in seno al dibattito scientifico mostra una grande distanza rispetto a quella che è la percezione diffusa sul colonialismo italiano, intesa come una parentesi priva di effetti a lungo termine e praticamente innocua, se non civilizzatrice, riassumibile nell'espressione 'italiani brava gente'.

L'identità e la memoria nazionali si sono plasmate anche a partire dal confronto oppositivo con l'«altro» africano:² le guerre coloniali hanno avuto rilievo nella «costruzione degli italiani come popolo coeso, ma soprattutto 'bianco'» (Brioni 2013, p. 112)³ e dunque una riflessione attorno al colonialismo e alle sue conseguenze diventa necessaria anche per comprendere le dinamiche in atto nella società italiana, dove ad esempio la nozione di italianità bianca è messa in discussione in maniera sempre più evidente e le relazioni tra cittadini 'vecchi' e 'nuovi' divengono imprescindibili. Le medesime dinamiche possono essere riportate su scala europea, in quanto l'Africa, incorporando la nozione di alterità, ha contribuito a rafforzare per contrasto il senso di appartenenza e identità occidentali: «in several aspects, Africa still constitutes one of the metaphors through which the West represents the origin of its own norms, develops a self-image, and integrates this image into the set of signifiers asserting what it supposes to be its identity» (Mbembe 2001, p. 2).

A un primo sguardo, il corpus di testi selezionato in tale sede non esplicita il nesso tra immigrazione e colonialismo; in realtà, la tematiz-

2 Cfr. Polezzi (2008) in cui si legge che anche con la fine del colonialismo lo stereotipo del continente nero come antitetico alla civiltà sia rimasto attivo e anzi abbia contribuito a plasmare e *contrario* la nozione di italianità.

3 Lucia Re si sofferma in particolare sul ruolo che ha avuto l'aggressione alla Libia del 1911 ai fini del rafforzamento dell'identità italiana, in quanto ha identificato l'«altro» in opposizione al quale definirsi al di fuori dei confini nazionali: «the Libyan war thus represented a turning point and an important, racially-oriented shift in the process of 'making Italians', which had started fifty years earlier after Rome was finally seized from the Pope and the territorial unification officially completed in 1871. The Libyan war sought to unify Italians by displacing racism from inside to outside the body of the nation and its people» (Re 2010, p. 6).

zazione dell'esperienza coloniale italiana in Africa permette di rileggere uno dei processi fondanti l'identità nazionale e con esso l'immagine e la percezione che gli italiani hanno di se stessi: la messa in luce del «margine di ambivalenza della nazione» (Albertazzi 2013, p. 126) che testi di autori e autrici ascrivibili alla categoria del postcoloniale compiono, si traduce in una demistificazione dei concetti di italianità, confine, radici, identità nazionale, tradizione (un interessante volume che decostruisce i concetti di radici e tradizione è Bettini 2011), che porta a riconsiderare la visione – e dunque la relazione – con colui o colei che viene percepito come 'altro', come diverso, rispetto alle suddette categorie improntate sull'euro/italocentrismo. La messa in discussione di una identità italiana compatta, coerente, omogenea e bianca porta a guardare con occhi più consapevoli se stessi e di conseguenza la nozione di alterità/diversità: scrittori e scrittrici postcoloniali in tal senso «recano indiscutibilmente il segno di storie di dislocazione culturale e di spaesamento [...] e contribuiscono alla costante negoziazione di confini etnici, razziali e culturali» (Zullo 2013, p. 175). La nozione di un'identità italiana compatta, autoreferenziale e omogenea è messa fortemente in discussione da tali scritture.

La letteratura dunque è più influente di quanto possa sembrare, soprattutto quando affronta determinate tematiche: non è nostra intenzione ascriverle compiti che non le competono,⁴ ma certamente educare il lettore, in particolare europeo, «alla coscienza di vivere in un Tutto-Mondo le cui parti non solo presentano numerosi contatti, ma sono anche interconnesse, storicamente, nella traduzione e nella circolazione di narrazioni, popolazioni, persone e idee» (Moll 2010, pp. 117-118) è un'aspirazione della narrativa postcoloniale. La letteratura, nella nostra accezione, ha le potenzialità per fornire di strumenti critici un immaginario collettivo ancora troppo viziato da cliché inferiorizzanti nei confronti del diverso da sé.

Occorre però rilevare che il tema della rappresentazione dell'"al-

4 Riporto le parole di Dacia Maraini in risposta a una mia domanda circa l'idea di letteratura come strumento di trasformazione del reale: «il linguaggio può fare la guerra, certo, ma a modo suo, tanto per cominciare, contro i luoghi comuni, contro le opacità, contro le volgarità, contro le banalità del linguaggio. Se invece si intende la letteratura come un'arma che, a prescindere da ogni consapevolezza linguistica e stilistica, si punta contro situazioni sociali di emergenza, allora si esce dalla letteratura e si entra nella politica. Non si può essere impazienti con la letteratura: chiederle di risolvere le questioni di tutti i giorni. Chiederle di fare cadere i governi. O di risolvere le questioni della giustizia. O di sostituirsi all'insegnamento o alla ricerca. La letteratura ha tempi lunghi e percorre vie tortuose, a volte oscure, ma che vanno molto in profondità e poco si combinano con le polemiche ideologiche, per quanto giuste esse siano» (Camilotti 2009, p. 281).

tro', in particolare africano, nei testi letterari del Novecento, anche se priva di intenti ideologici, a stento riesce a liberarsi dal paradigma interpretativo euro/italocentrico (Moll 2010) e lo stesso si può dire, come vedremo, di alcune delle opere che analizzeremo. Orienteranno la nostra lettura le chiavi interpretative offerte dai recenti studi sul postcoloniale italiano menzionati, che lo intendono anche «come l'ambito teorico e d'azione in cui avviare un radicale e complessivo ripensamento dei parametri e delle cartografie del potere» (Cigliana 2011-2012, p. 186). In tal senso, anche se la maggior parte dei romanzi del corpus non sono scritti da persone provenienti dalle ex colonie italiane, riteniamo che il tema prescelto dagli autori e autrici consenta il ricorso a fini interpretativi della categoria del postcoloniale senza troppe forzature:

limitare però il postcoloniale agli scrittori originari dei paesi colonizzati è limitativo oltre che teoricamente ingiustificabile. Tanto più che l'influenza di questo sguardo rovesciato sul canone occidentale ha determinato in diversi casi un ribaltamento del punto di vista anche in autori originari dei paesi colonizzatori stessi. Il ribaltamento dello sguardo del dominante non è monopolio o prerogativa esclusiva delle classi subalterne (Milanesi 2011-2012, p. 275).

Tuttavia, offrire tale 'sguardo rovesciato' non risulta sempre così ovvio, per coloro che decidono di trattare letterariamente temi simili: starà alla nostra analisi verificare se nelle opere in esame l'immagine dell'«altro/a» venga effettivamente problematizzata, andando oltre il 'già detto'. La biografia degli autori e delle autrici influenza le scelte rappresentative, anche se vedremo come, a parità di esperienze, le visioni divergano. Tuttavia, non crediamo, secondo quanto scrive Milanesi, che l'approccio postcoloniale e critico in autori occidentali, italiani in particolare, si riveli necessariamente in opere che «nascono fuori dal *mainstream*, provenienti da gruppi intellettuali esteriori alla corrente maggioritaria insediata nel cuore del sistema letterario» (Milanesi 2012, p. 276): il riferimento dello studioso a scrittori come Brizzi e Lucarelli non sembra particolarmente calzante, anche solo se ci si limita a considerare le case editrici per le quali hanno pubblicato, tutt'altro che estranee alla «corrente maggioritaria insediata nel cuore del sistema letterario». In altri termini, non ci pare che uno sguardo postcoloniale dipenda dalla collocazione più o meno marginale rispetto al *mainstream* editorial-letterario quanto nel tipo di rappresentazione che propone, in continuità o meno con paradigmi italo/eurocentrici.

L'ampliamento della nozione di letteratura postcoloniale oltre i limiti imposti dalla biografia o dalla collocazione nel mercato editoriale ci permette dunque di includere nel corpus opere di autori italiani d'Italia, per così dire, e di altri cresciuti o comunque legati a paesi africani, che hanno posto al centro dei loro scritti la colonia. Tale sconfinamento interno ai confini letterari italiani invita a riconsiderare la nozione di letteratura nazionale e riattiva quel nesso, ancora così scarsamente percepito, tra identità italiana e storia coloniale, valorizzando la continuità nella discontinuità:

dal momento che la letteratura italiana porta con sé lo spazio dello stato-nazione e dal momento che la storia dello stato-nazione è sin dall'inizio intrecciata con quell'altro spazio, strano spazio – oltre al territorio dello stato-nazione ma parte di esso e dominato da esso – perché dovrebbe essere post-coloniale⁵ solo un autore o un'autrice che proviene da quello spazio o che racconta di quello spazio e non tutta la letteratura italiana, francese, inglese, ecc? Ma se tutta la letteratura italiana, francese, inglese è post-coloniale come si può parlare ancora di letteratura italiana, francese, spagnola senza dimenticare che il post non permette loro di essere più tali? (Benvenuti 2011-2012, p. 318).

Indicati dunque alcuni dei presupposti teorici da cui la presente riflessione prende le mosse, il nostro obiettivo specifico sarà individuare se e quali dispositivi narrativi esotizzanti sono latenti tra le righe di alcuni testi contemporanei di ambientazione coloniale e postcoloniale per verificare che tipo di rappresentazione viene data di luoghi e persone, quali le scelte stilistiche e formali adottate e quali i potenziali effetti nell'immaginario di chi legge.

Il corpus di opere individuato include *L'ottava vibrazione* di Carlo Lucarelli (2008a); *Un mattino a Irgalem* di Davide Longo (2010); *L'inatesta piega degli eventi* di Enrico Brizzi (2008; di Brizzi abbiamo privilegiato il primo volume della saga legata al personaggio di Lorenzo Pellegrini; il secondo, *La nostra guerra*, è stato pubblicato nel 2009 ed il terzo *Lorenzo pellegrini e le donne* nel 2012); *L'onore della armi* di

5 Non ci pare rilevante soffermarci sul dibattito intorno all'uso o meno del trattino nell'aggettivo 'postcoloniale'; in tale sede prediligeremo l'opzione priva di interruzioni, in coerenza con la doppia accezione di postcoloniale, sia in senso cronologico (dopo il colonialismo) che in senso ideologico: cfr. a tale proposito Albertazzi (2013, p. 12 sgg.). Su tale questione si soffermano anche Mengozzi, in una riflessione attorno allo statuto della letteratura postcoloniale in Italia (Mengozzi 2013, p. 72 sgg.) e Venturini (2010, p. 91).

Alessandro Tamburini (1997); *Asmara addio* di Erminia Dell'Oro (1997); *Il deserto della Libia* di Mario Tobino (1952);⁶ *Ghibli* di Luciana Capretti (2004);⁷ *Settimana nera* di Enrico Emanuelli (1961). Per gli autori nativi delle ex colonie o figli di un/a ex colonizzato/a consideriamo *Il giovane maronita* di Alessandro Spina (2006); *Regina di fiori e di perle* di Gabriella Ghermandi (2007) e *Fra-intendimenti* di Kaha Mohamed Aden (2012). Ghermandi, avendo un genitore italiano, non necessita della mediazione della traduzione; Mohamed Aden ha frequentato scuole italiane prima di lasciare la Somalia e Alessandro Spina, *nom de plume* di Basili Khouzam, è nato da una famiglia siriana a Bengasi nel 1927 e lì vissuto per 13 anni, si è formato a Milano e ha diviso la sua vita tra Libia e Italia, dove è mancato nel 2013; in tutti questi casi l'approccio all'italiano è diretto, senza il ricorso alla traduzione.

Il criterio a cui si è fatto riferimento per la scelta dei testi ha guardato a romanzi e racconti (questi ultimi nel solo caso di Mohamed Aden) ambientati nelle (ex)colonie italiane d'Africa in un arco di tempo che va dalla fine del XIX secolo fino al crollo del regime fascista e in qualche caso anche oltre: con *Ghibli* arriviamo sino al 1969, anno della *jala*, la cacciata degli italiani ad opera di Gheddafi; *Settimana nera* si ambienta negli anni dell'amministrazione fiduciaria italiana in Somalia

6 Il testo di Giuseppe Berto, *Guerra in camicia nera*, pubblicato nel 1955 a distanza di tre anni da *Il deserto della Libia*, pur presentando la medesima ambientazione libica, non è stato considerato nel corpus poiché appare più incentrato sulla vita militare e sull'amarezza di quella esperienza che non sul contesto circostante, facendo così venire meno uno dei paradigmi dell'indagine sull'altro e l'altrove africani. *Il deserto della Libia*, al contrario, offre maggiore spazio alla colonia e ai suoi abitanti e dunque appare più interessante ai fini della presente analisi. Infine, ambientato in Libia ma anch'esso molto incentrato su vicenda e personaggi italiani è il romanzo *Debrà Libanòs* di Luciano Morrocu. Per un approfondimento sul romanzo, un *noir*, che indubbiamente ha il merito di riportare alla luce un fatto vergognoso quale l'assassinio di centinaia di monaci per rappresaglia dopo l'attentato contro Graziani nel febbraio del 1937, si vedano i contributi di Manai (2011-2012) e di Pias (2011-2012).

7 Vi sono altri testi che non abbiamo inserito tra quelli di ambientazione libica, che avrebbero portato l'analisi ad indagare aspetti meno funzionali al presente discorso: si tratta degli scritti di autori ebrei nati in Libia, quali Victor Magiar, *E venne la notte: Ebrei in un paese arabo* (2003); Arthur Journo, *Il ribelle* (2003); David Gerbi, *Costruttori di pace. Storia di un ebreo profugo dalla Libia* (2003). Da segnalare anche *Ultima estate in suol d'amore* di Alma Abate (2011) ambientato nel medesimo lasso temporale di *Ghibli* di Capretti. Ringrazio Daniele Comberiati per queste preziose segnalazioni, al centro di un suo intervento dal titolo *La Libia postcoloniale: frammenti narrativi e iconografici* (2011-2012). Infine, Barbara Spadaro (2013) cita il romanzo *La mia Libia* di Paola Hoffmann (1990) incentrato sull'autobiografia dell'autrice i cui genitori arrivarono a Bengasi nei primi anni Venti, dove si sposarono nel 1925 e il cui sguardo pare più rivolto al suo ambiente familiare - le vecchie élite liberali paternalisticamente distanti dalla massa di coloni italiani - che al contesto esterno.

(Afis 1950-1960) e nei racconti di Mohamed Aden vi sono riferimenti alla guerra civile degli anni Novanta.⁸

Tra i romanzi contemporanei di ambientazione coloniale,⁹ sono state praticate alcune esclusioni riguardanti in particolare *Nera delle dune* di Roberto Frascchetti (2007) e i tre volumi di Giorgio Ballario (*Le rose di Axum; Una donna di troppo; Morire è un attimo*). Si tratta di testi che ripropongono in maniera troppo spregiudicata, a nostro avviso, rappresentazioni etnicizzanti anche nei casi in cui, paradossalmente, il respiro è

8 Pare doveroso citare il romanzo *Timira: Romanzo meticcio*, di Antar Mohamed e Wu Ming 2 che, data la complessità dei temi che affronta meriterebbe una riflessione a se stante. In tal caso non si può parlare propriamente di ambientazione coloniale, sebbene la storia origini al tempo del colonialismo italiano in Somalia e veda al centro Isabella Marincola (1925-2010) figlia di un italiano e di una somala, cresciuta in Italia, ritornata da adulta in Somalia e di nuovo in Italia da profuga negli anni Novanta con l'aggravarsi del conflitto somalo. È una storia che permette di riflettere sul concetto di identità italiana, sul colonialismo e sul razzismo, sua conseguenza a breve e lungo termine. Un romanzo che permette di smantellare una serie di luoghi comuni e pregiudizi e che potrebbe a pieno titolo venire considerato postcoloniale. Non a caso Giuliana Benvenuti (2012) dedica interessanti pagine ad esso nel capitolo *La letteratura postcoloniale e della migrazione*. Un altro saggio che guarda a *Timira* ma dal punto di vista della coautorialità è per la penna di Simone Brioni (2013).

9 Siamo naturalmente consapevoli che potrebbero esservi altri romanzi contemporanei con simile ambientazione coloniale: segnaliamo ad esempio *Cera e oro* di Mauro Curradi (2002) che tuttavia non è stato considerato in quanto più incentrato su personaggi italiani e europei presenti in Etiopia negli anni Settanta; *Il sogno del settimo viaggio* di Tommaso Besozzi (1999), ambientato nel Corno d'Africa negli anni Cinquanta, rientra nel genere del reportage giornalistico e si incentra sulla figura dei camionisti 'insabbiati', ossia mai rientrati in Italia; *La strada per Addis Abeba: Lettere di un camionista dall'impero (1936-1941)* di Nicola Gattari (2002) epistolario diaristico della campagna bellica.

Un testo di grande valore dal punto di vista storico è il romanzo autobiografico *Memorie di una principessa etiope* di Martha Nassibou (2005). Si tratta della storia della figlia del degiac Nasibù Zamanuel la cui vita fu sconvolta dall'attacco fascista contro l'Etiopia nel 1935: il padre morì a causa del conflitto e Martha, la madre e i fratelli vissero prigionieri in Italia dal 1936 al 1944. Il romanzo non è stato inserito nel corpus in quanto più focalizzato sulla vicenda personale, per la gran parte di ambientazione italiana, che sul contesto geografico e sociale d'origine: ciò avrebbe reso impossibile effettuare una comparazione basata sui medesimi parametri.

apertamente anticolonialista (si pensi a *Nera delle dune*):¹⁰ tali opere non riescono infatti a emanciparsi da una visione stereotipata dell'“altro/a” africano/a, riaffermando – loro malgrado – triti luoghi comuni.

Un ulteriore criterio per l'individuazione dei testi ha riguardato la biografia degli autori, in quanto per ciascuna delle tre aree geografiche (Etiopia ed Eritrea, Somalia e Libia) si è cercato di affiancare la prospettiva di uno scrittore o una scrittrice nati e/o cresciuti in quel territorio a quella esterna di un altro autore. Il discrimine rimane talvolta ambiguo, poiché in un caso come l'Eritrea il punto di vista per così dire interno è rappresentato da Dell'Oro, nata e cresciuta da una famiglia italiana residente da alcune generazioni su quel territorio; anche lo sguardo di Ghermandi sull'Etiopia, d'altronde, avendo il padre italiano, potrebbe non venire considerato appieno interno; inoltre, per quanto concerne la Libia rischia di essere riduttivo scindere tra punto di vista interno ed esterno: Capretti è nata in Libia ma emigrata in Italia da bambina, qualche anno prima la cacciata degli italiani, e Alessandro Spina, nato in Cirenaica nel 1927, di famiglia siriana maronita, rappresenta una voce difficile da incasellare dal punto di vista biografico. La prospettiva attenta al contesto coloniale libico ne *Il giovane maronita* offre in ogni caso spunti interessanti, nella consapevolezza che per un tale scrittore sarebbe necessaria una trattazione a sé: in tale sede ci limiteremo alla lettura dell'opera d'esordio,¹¹ che ha il merito di aprire la letteratura italiana contemporanea al tema del colonialismo in Africa senza concessioni al colore locale, esotismi o autocelebrazioni. Il criterio biografico resta dunque orientante ma non da considerarsi rigidamente, soprattutto perché, come vedremo in particolare tra gli autori che incarnano un punto di vista esterno, a parità di esperienze gli esiti letterari divergono.

10 Rinvio al commento di Labanca a proposito di tale romanzo: pur riconoscendo le nette posizioni anticoloniali (la protagonista che dà il titolo al romanzo sarebbe figlia adottiva di Omar al Mukhtar) lo storico non manca di sottolineare come questo, accanto ad altri romanzi «vogliono essere postcoloniali molto più di quanto essi davvero riescano a farlo. L'impegno e la professione di fede sono indubbi, il capovolgimento della figura dell'eroe e in alcuni casi del protagonista (da 'bianco' a 'indigeno') non è trascurabile. Ma se il superamento del razzismo e degli stereotipi del passato deve passare per una conoscenza accurata e un riconoscimento profondo delle specificità e delle differenze dell'Altro – senza per questo essenzializzarle e naturalizzarle – è evidente che questa letteratura non aiuta ancora molto» (Labanca 2010, p. 173).

11 La ricca produzione letteraria di Spina è stata raccolta in alcuni volumi editi da Morcelliana: *I confini dell'ombra. In terra d'oltremare* (2006), *Altre sponde. Tre romanzi brevi* (2008), *Diario di lavoro. Alle origini de "I confini dell'ombra"* (2010), *L'ospitalità intellettuale* (2012) e *Elogio dell'inattuale* (2013). Inoltre la medesima casa editrice ha dedicato all'autore un numero monografico (il 3 del 2010) della rivista «Humanitas».

L'ordine di trattazione delle opere si rifà a un criterio geografico: Etiopia ed Eritrea figurano accorpate poiché vi sono nel corpus romanzi che alternano l'ambientazione dall'uno all'altro stato e dunque una scissione netta sarebbe risultata inefficace; inoltre le vicende storiche novecentesche hanno reso i confini tra i due stati mutevoli e dunque in una lettura che include testi ambientati in quei territori in differenti momenti del XX secolo tale oscillazione avrebbe creato equivoci. Nelle macro aree geografiche individuate, romanzi quali *L'ottava vibrazione*; *Un mattino a Irgalem*; *L'inattesa piega degli eventi*; *L'onore delle armi*; *Asmara addio* e *Regina di fiori e di perle* sono ambientati in Etiopia ed Eritrea; i romanzi di ambientazione libica sono *Il deserto della Libia*; *Ghibli*; *Il giovane maronita* e per la Somalia abbiamo scelto *Fra-intendimenti* di Kaha Mohaden Aden e *Settimana nera* di Emanuelli.

A livello testuale prenderemo in considerazione la rappresentazione dell'ambiente, urbano e rurale (con particolare attenzione ai fattori climatici, a cui sono dedicate molte pagine in numerosi testi) e quella delle popolazioni del luogo, con una distinzione tra uomini e donne. Un imprescindibile precedente dell'analisi è costituito dal saggio di Nicola Labanca, *Racconti d'oltremare: L'immagine della società nativa nella letteratura 'postcoloniale' italiana* (2010), in cui egli considera testi in parte coincidenti con i nostri: *L'ottava vibrazione*; *L'inattesa piega degli eventi*; *Ghibli* a cui lo studioso affianca *Nera delle dune* di Roberto Frascetti. Lo storico si sofferma sulla questione della rappresentazione traendo alcune conclusioni che riprendiamo in tale sede: egli riconosce in queste opere alcune innegabili prese di distanza rispetto alla letteratura coloniale, quali il superamento della retorica e la condanna del colonialismo che non fanno dubitare circa la presa di posizione critica degli autori. Tuttavia, scrive Labanca, «l'impegno non garantisce però né l'esito artistico [...] né il generale superamento dell'eredità coloniale e degli stereotipi del passato, né soprattutto l'apertura di una fase veramente post-coloniale» (Labanca 2010, p. 170). Lo studioso parla di «continuità nella discontinuità» (p. 170) e giunge a delle conclusioni non troppo distanti da quelle di Giulietta Stefani (2010), nel contributo *Eroi e antieroi coloniali: Uomini italiani in Africa da Flaiano a Lucarelli*, in cui cita *Un mattino a Irgalem*, *L'ottava vibrazione* e *Tempo di uccidere*. Ciò su cui entrambi concordano è il non pieno raggiungimento del carattere postcoloniale dei romanzi di autori italiani contemporanei: Stefani evidenzia in alcuni casi una «disinvoltura preoccupante» (p. 55) con cui viene trattato il tema del colonialismo italiano e Labanca segnala nelle opere «dispositivi narrativi connotati e dotati di un proprio motore e di una propria vita passata che solo con superficialità potrebbero essere detti innocui» (Labanca 2010, p. 175). Tali opere, secondo i due studiosi,

esprimono un'aspirazione postcoloniale che rimane però incompiuta nella pagina scritta. Su tale incompiutezza riflette anche un altro storico, Alessandro Triulzi:

malgrado loro, queste opere¹² ci dicono molto sulle strutture di appartenenza e di collusione della mentalità coloniale, sugli stereotipi e i pregiudizi che il dominio coloniale conia per gli 'altri', i colonizzati, percepiti come inferiori, sudditi e non cittadini, di una più grande patria, e dunque sui guasti umani e culturali che il predominio sugli altri induce in ogni 'portatore di civiltà', ieri in colonia, e oggi nella ex-metropoli che scarica sugli immigrati, spesso ex-sudditi coloniali, la propria ordinaria violenza (Triulzi 2008-2009, p. 89).

La presente ricerca prende avvio da tali considerazioni, avvalendosi della comparazione tra punti di vista interni ed esterni, con la consapevolezza della flessibilità che un criterio simile deve necessariamente mantenere, visti i numerosi casi di biografie e punti di vista 'al confine'.

Le domande attorno a cui ruota la ricerca indagheranno quanto e come emerge l'immaginario ereditato dalla retorica coloniale nella descrizione di luoghi e persone; se si riscontrano divergenze tra la rappresentazione offerta da autori nativi della colonia o comunque fortemente legati a quel contesto e l'immagine promossa da scrittori italiani che per differenti motivi hanno deciso di dedicare una loro opera a questo tema; se la messa in questione dei paradigmi della tradizione narrativa coloniale possa far considerare tali opere di respiro postcoloniale. Per tentare delle risposte a ciascuno di questi punti, riprendiamo la rappresentazione che la retorica coloniale, in particolare nella letteratura del ventennio fascista, ha offerto degli ex possedimenti e dei suoi abitanti.

12 Lo studioso si sofferma sui romanzi di Lucarelli e Brizzi a cui affianca la serie di fumetti *Volto nascosto* di Giancarlo Manfredi.

Il discorso coloniale nella letteratura italiana del ventennio fascista

La letteratura partecipa al senso comune dell'epoca cui appartiene, rafforzandolo o, talvolta, decostruendolo. I miti e gli stereotipi di cui è portatrice hanno la potenzialità di plasmare l'immaginario di chi legge o, al contrario, di instillare dubbi e domande. Durante il ventennio fascista in particolare, come è noto, la macchina della propaganda ha fatto amplissimo ricorso ai mass media, rafforzando una serie di miti (razza, romanità, giovinezza, guerra, per citarne alcuni) funzionali al discorso del regime. Anche la letteratura non è stata immune a tale strumentalizzazione, sebbene non abbia sortito gli effetti sperati: dal punto di vista dei risultati artistici e della diffusione del romanzo, gli studiosi riscontrano un certo insuccesso (De Donato, Gazzola Stacchini 1991; Del Boca 1994; Isnenghi 1996; Tomasello 2004; Venturini 2010).¹ La letteratura coloniale, infatti, ha visto una minoranza di scrittori di professione a fronte di una moltitudine di autori d'occasione, spesso anche militari, che producevano prose ripetitive e apologetiche. L'esaltazione del colonizzatore eroe, portatore di civiltà a popolazioni ai limiti dell'uomo è topos fondante tale narrativa, corredata da una serie di vicende avventurose in cui non manca la relazione con una donna indigena. Questa è considerata alla stregua di un oggetto, descritta con toni che spaziano dal paternalistico al diabolico, oggetto di piacere e perdizione ma anche anonima parte del paesaggio. La metafora del possesso di una donna volta a illustrare metaforicamente la conquista dell'Africa è non a caso frequente. Tuttavia il discorso intorno alle indigene non appare omogeneo nella propaganda coloniale, bensì riflette i cambiamenti che la politica del regime adotta nei confronti dei territori conquistati. Gli studiosi che se ne sono occupati registrano un cambiamento di rotta a partire dagli anni Trenta (il 1935 è l'anno di avvio della campagna

1 Isnenghi scrive che «artisticamente, ammettiamolo subito, la letteratura coloniale ci riserva pochissimi godimenti spirituali» (Isnenghi 1996, p. 216) e Tomasello enuncia l'incapacità dei più nel trattare letterariamente la materia: «raccontare 'semplicemente', con attenzione e onestà, era per gli scrittori-esploratori nel loro insieme tutt'altro che facile. Non tanto perché all'interno delle loro pagine operava una sorta di retorica implicita, diretta a ribadire l'esemplarità della missione compiuta, la singolarità delle genti e dei luoghi visitati, il carattere straordinario delle cose viste, l'aspetto avventuroso dell'esperienza trascorsa. [...] Quanto perché proprio l'insufficienza delle competenze nel campo della scrittura rendeva gli autori incapaci di dominare questa retorica, di innovarla, trasformarla, impiegarla in modi efficaci e creativi» (Tomasello 2004, p. 13).

d'Etiopia sostenuta da una poderosa macchina mediatica) e la letteratura precedente quel decennio «anche se non appariva estranea alle esigenze dell'ideologia colonialista, non si proponeva certo come la diretta espressione di una logica imperialistica totalitaria, e i suoi moduli stilistici ripetevano in qualche modo i modelli letterari dell'inizio del secolo» (Tomasello 2004, p. 143): prima degli anni Trenta l'esotismo di maniera predominante in molta letteratura è lontano dall'assumersi ruoli di palese propaganda. Senza dubbio è il taglio esotizzante a rendere i romanzi più appetibili al pubblico, affermando, senza l'urgenza politica, una lunga serie di stereotipi destinati a radicarsi nell'immaginario collettivo.

L'esotismo è un concetto indagato nel volume intitolato significativamente *Letteratura esotismo colonialismo* (Licari et al. 1978), dove leggiamo, nell'introduzione di Gianni Celati, che «esotismo e curiosità etnografica sono il rovescio dell'imperialismo, il risvolto e l'abbellimento culturale della conquista» (Celati 1978, p. 9) e che il «fitto intreccio esistente tra il romanzesco e il politico» (p. 11) ha portato a «romanzare la politica, politicizzare i romanzi, in un movimento di valorizzazione dei territori, per ridurli al sistema di codificazione statale» (p. 11). Celati ribadisce senza mezzi termini la strumentalizzazione della letteratura a fini di controllo coloniale al punto da formulare il pensiero secondo cui «la burocrazia amministra i territori a distanza attraverso la scrittura. La letteratura non è che un sotto-genere dell'attività burocratica» (p. 24). Anche i saggi raccolti nel volume paiono utili a chiarire le ambiguità dell'esotismo in letteratura: il contributo di Anita Licari (1978) dedicato al *Voyage au Congo* di Gide evidenzia come anche nel caso dello scrittore francese la realtà che egli osserva finisce per essere sostituita dalla proiezione dei suoi pregiudizi ed aspettative: «pur riferendosi a più che una osservazione della realtà africana ciò produce una continua reificazione di stereotipi letterari che si stendono come un velo sulla realtà africana» (Licari 1978, p. 33);² il saggio di Roberta Macca gnini, (1978) soffermandosi su alcuni romanzi di Pierre Loti, sviluppa il nesso tra esotismo ed erotismo e presenta le tipologie femminili su una

2 La studiosa ricostruisce tre differenti tipi di esotismo: il primo di matrice simbolista rappresentato da Pierre Loti secondo cui la fascinazione nei confronti dei territori selvaggi porta alla perdizione ed allo spossamento del sé. La seconda tipologia include una «visione rigeneratrice dell'Africa, basata sull'archetipo d'un uomo mediterraneo destinato a ritrovare in Africa le vestigia dell'antica cultura greco-latina», in cui la cultura islamica è solo una parentesi da cancellare; infine la terza visione sottolinea come l'espansionismo europeo abbia infranto gli equilibri preesistenti su quei territori sottintendendo un nuovo interesse per quelle culture, di cui viene comunque ribadita l'alterità e l'impossibilità di assimilazione (Licari 1978, p. 37 sgg.).

scala che vede ai due estremi l'animalità e l'assimilazione culturale, a partire da un processo di mitizzazione della realtà 'altra'.

Risale alla fine degli anni Venti il dibattito italiano intorno allo statuto della letteratura coloniale, che vede la sua istituzionalizzazione nel 1926 con un concorso governativo volto a premiare il miglior romanzo coloniale. L'onorificenza va al testo di Mario dei Gaslini, *Piccolo amore beduino*, spartiacque che segna la «transizione da una letteratura che fa politica, come quella di D'Annunzio, ad una letteratura asservita alla politica» (Tomasello 2004, p. 147). Con questo romanzo – e anche con l'inchiesta lanciata dalla rivista «L'Azione Coloniale» – si afferma il ruolo informativo di tale letteratura, privata di «finalità estetizzanti e destinazione elitaria» (p. 149) e funzionale a evidenziare «le (presunte) caratteristiche distintive dell'azione coloniale italiana rispetto a quella promossa in altri paesi» (p. 149). Anche dei Gaslini però, nonostante i riconoscimenti, non prende le distanze dall'esotismo che il discorso di regime presto cercherà di cancellare: non a caso, il breve successo è imputato più alla sua figura di uomo, ufficiale in carriera, che a quella di scrittore, dimenticato nel giro di pochi anni.³ È Gino Mitrano Sani a impersonare, con la sua produzione tra la fine degli anni Venti e i primi anni Trenta, la nuova figura di autore coloniale, rifiutando l'esotismo e registrando così un cambio di rotta: ciò implica il rovesciamento del rapporto con le colonie, la cui fascinazione non è più subita dagli italiani ma, al contrario, sono questi ad esercitare una certa attrazione sui colonizzati che si traduce in una loro cieca fedeltà. In questo caso, la donna araba delle classi elevate diviene «veicolo mediatore di una colonizzazione specificamente fascista» (p. 167), in particolare ne *La reclusa di Giarabub* dove la prospettiva è di «radicale sottomissione e integrazione subalterna dei vinti ai vincitori» (Isnenghi 1996, pp. 225-226); in continuità con questa lettura, Riccardo Bonavita sottolinea come tale personaggio femminile sia «in fondo una occidentale nel corpo d'una araba, che solo grazie alla sua educazione europea sa esprimere i propri sentimenti in prima persona» (Bonavita 2011, p. 34). Anche per Mitrano Sani il successo è in ogni caso di breve durata: il suo ultimo romanzo, *Femina somala*,⁴ non riceve critiche entusiastiche poiché non riesce a sciogliere le contraddizioni del discorso di regime:

3 Del Boca lo descrive come «un autore che non porta alcuna innovazione, né di stile né di contenuto, ma che è fortemente ancorato agli schemi del più insopportabile esotismo decadente» (Del Boca 1994, p. 167)

4 Su questo romanzo si sofferma anche Bonavita, precisando come esso racchiuda la contraddizione tra l'esotismo alla Loti che offre una accezione positiva dell'alterità e l'atteggiamento coloniale di disprezzo e superiorità (Bonavita 2011, pp. 38, 97 sgg.).

ciò che il romanzo immediatamente riflette è la difficoltà di conciliare una concezione che vedeva nel fascismo italiano un modello culturale esportabile in tutto il mondo fino alla sua piena assimilazione da parte di altri popoli, con l'esigenza, caratteristica in un'ottica razzista, di mantenere separata la comunità dei colonizzatori dalla comunità dei colonizzati, e di vedere anzi nell'inferiorità culturale e razziale di questa un pericolo per la sanità fisica e intellettuale di quella (Tomasello 2004, p. 175). Con l'affermarsi dell'ideologia razzista, in concomitanza con la campagna etiopica, tale contraddizione si acuisce: i romanzi devono rispondere alle esigenze del discorso coloniale – anche al fine di incentivare gli italiani all'emigrazione (Stefani 2007, p. 91) – ma devono rinunciare all'esotismo, componente che garantiva un certo successo tra i lettori. Inoltre, la continua oscillazione tra la descrizione dell'Africa come luogo di degenerazione e rigenerazione rappresenta un ulteriore fattore di incertezza e dunque di fallimento del genere.

All'avvio della campagna etiopica corrisponde un irrigidimento normativo che ha ripercussioni anche in letteratura: nel maggio 1936, mese della proclamazione dell'impero, un telegramma inviato da Mussolini a Badoglio e Graziani sconsiglia le unioni tra bianchi e neri e nell'anno successivo una legge prevede la reclusione per gli italiani che intrattengono relazioni coniugali con le indigene; infine è del 1940 la legge contro il meticcio. Tale inasprimento si riflette in particolare in uno dei romanzi che considereremo, *Regina di fiori e di perle*, dove l'unione tra un'indigena e un italiano viene crudelmente punita, nonostante la prostituzione e il concubinaggio siano tutt'altro che contrastati nella prassi.⁵

Tali restrizioni sul piano normativo implicano il venir meno della componente esotica sul piano letterario, come spiega Tomasello:

il romanzo coloniale restava privo di un oggetto capace di assumere in qualche modo un proprio significato e un proprio valore all'interno della cultura ufficiale. Nel clima che portava alla promulgazione delle leggi contro il meticcio, il mondo delle colonie non poteva più presentarsi come terra esotica di avventure, da cui emanava il fascino del diverso e dell'inconsueto. Né poteva in alcun modo proporsi come territorio dell'autentico e dell'incorrotto. Nell'ottica

5 Stefani sottolinea come all'irrigidimento normativo verso le unioni interrazziali corrisponda il tentativo di aprire case di tolleranza con prostitute italiane, che tuttavia non arriverà mai a soddisfare la domanda (Stefani 2007, p. 133 sgg.). Sul tema di veda anche Barrera 1996.

dell'eugenetica razziale, infatti, la 'diversità' della colonia si spogliava di ogni connotazione positiva per assumere l'aspetto di un possibile agente di corruzione e di decadenza per la razza civilizzatrice. Svaniva, così, ogni possibilità creativa di concedere alla donna africana gli attributi fantastici che fino a quel momento ella aveva incarnato (Tomasello 2004, p. 180).

Un romanzo che sembra rispondere a tale cambiamento, il cui protagonista non subisce alcun fascino dell'esotico e conferma l'inferiorità razziale delle e dei colonizzati, esce nel 1934 per la penna di Vittorio Tedesco Zammarano, *Azanagò non pianse*: nel contrastare l'immagine offerta dai romanzi precedenti sull'Africa, inevitabilmente vengono meno le peculiarità della letteratura coloniale e dunque il motivo di attrazione e interesse nei suoi confronti. Sarà proprio il 1935 a segnare la fine della letteratura coloniale italiana, anno che curiosamente coincide con la pubblicazione di *Mal d'Africa* di Bacchelli, non rispondente alle esigenze di regime e definito dallo stesso Mussolini 'anticolonialista' (Tomasello 2004, p. 184).

Risale allo stesso anno la ristampa di *Nell'Africa italiana* di Ferdinando Martini, governatore dell'Eritrea dal 1897 al 1900 e poi ministro delle colonie; il carattere informativo di questo lavoro scritto nel 1891 lo rende un utile supporto al progetto di conquista, sebbene l'autore non possa rappresentare, a differenza di personaggi come Mitrano Sani e Zammarano, l'uomo nuovo fascista, in quanto «privo di quel fervore d'attività conquistatrice» (Tomasello 2004, p. 29) della politica degli anni Trenta. Anche in tal caso, emerge come la letteratura sia destinata a implodere a causa di contraddizioni irrisolvibili.

Ci pare rilevante sottolineare – anche alla luce della preziosa panoramica offerta da Tomasello sulla letteratura coloniale italiana – che in essa vi sia una certa continuità nella rappresentazione dei luoghi e degli abitanti africani, in una oscillazione tra gli estremi della fascinazione e del disgusto. L'Africa figura come terra di conquista, che seduce ma anche disorienta fino alla perdizione; come territorio mitologico e irriducibilmente altro, immobile e estraneo alla civiltà e al progresso, dal clima ostile e con una popolazione ridotta allo stato animale,⁶ nemica ma anche fedele schiava. Tale oscillazione riguarda anche le donne, la cui rappresentazione varia dall'immagine fedele e devota, veicolo di civilizzazione per l'uomo bianco in opposizione agli uomini africani

6 Sull'animalizzazione degli indigeni, in particolare in uno scrittore coloniale come Mario Appellius, si sofferma il saggio *La scrittura coloniale di Mario Appellius (1892-1946)* di Gianluca Frenguelli e Chiara Grazioli (2009, p. 69 sgg.).

privi di principi, a una visione ripugnante in linea con l'inasprimento delle politiche razziali.⁷ Come è noto, sin dalle origini delle esperienze coloniali le terre da conquistare sono state raffigurate dagli europei attraverso corpi di donna e l'incisione del Seicento di Theodore Galle, in cui Vespucci «suggella la presa di possesso di 'America', che giace nuda in un atteggiamento invitante, dandole appunto il nome» (Stefani 2007, p. 99) è estremamente significativa. Stefani osserva come

la rappresentazione femminilizzante ed erotizzata delle terre conquistate sia servita ad alimentare o rassicurare modelli di potere maschile fondati sulla forza e sulla prevaricazione. Inoltre, attraverso il simbolismo dei rapporti tra i generi, cioè del dominio maschile sul genere femminile, il potere coloniale (maschile) sulle terre colonizzate (femminili) è stato interiorizzato come parte dell'ordine naturale delle cose (Stefani 2007, p. 98).

Nel discorso coloniale italiano, i processi di esotizzazione ed erotizzazione delle terre (e dunque delle donne) africane hanno conosciuto momenti di accelerazione e di stasi. All'altezza dei primi contatti, negli anni Ottanta dell'Ottocento, «il continente africano era rappresentato come un paradiso dei sensi a portata a mano» (Stefani 2007, p. 101) con donne disponibili, istintive e selvagge, paragonate spesso ad animali (similitudine che include anche gli uomini locali).⁸ Qualche decennio dopo, con la guerra d'Etiopia, si assiste a un cambio di rotta che tuttavia non riesce a rimuovere né nella pratica né nell'immaginario collettivo l'idea erotizzata della donna nera. Fenomeni come la prostituzione e il madamato non vengono meno, ma subiscono una maggiore stigmatizzazione e clandestinizzazione che vedono tra gli effetti anche l'accentuarsi della violenza verso le indigene (p. 136 sgg.). Tali processi si riscontrano non solo in Etiopia, ma anche in Eritrea dove a partire dagli

7 Sull'idea che la facilità di accesso alle donne miri a incentivare l'emigrazione in colonia, Barbara Sorgoni esprime alcune perplessità: «la nudità esposta nelle descrizioni coloniali non ha infatti sempre o necessariamente la funzione di spingere verso il possesso del corpo, metaforico o reale che sia. [...] La eccessiva nudità non si presenta come un fattore apprezzato da tutti, e anzi poteva essere proposto proprio come deterrente per il desiderio» (Sorgoni 1998, pp. 61-62). Anche Sorgoni sottolinea il carattere ambiguo del discorso coloniale nella rappresentazione delle donne, le cui contraddizioni tra normativa restrittiva, pratiche e domanda di esotismo da parte dei lettori si riflettono nei testi letterari.

8 Ci pare interessante rilevare che nella lettura di Derobertis (2012) in chiave postcoloniale del romanzo *Cristo si è fermato a Eboli* di Carlo Levi, la rappresentazione delle donne lucane sia basata sul paradigma dell'animalità.

anni Venti la pratica del concubinaggio inizia a non essere più tollerata, producendo un incremento della prostituzione che rimane l'unica possibilità di relazione con le indigene (Sorgoni 1998, *passim*). I medesimi meccanismi si registrano anche nei territori coloniali di paesi europei come Gran Bretagna, Francia, Spagna e Olanda.

Individuati dunque alcuni dei dispositivi più caratterizzanti la letteratura coloniale, cerchiamo di comprendere se anche nei testi in oggetto ne troviamo traccia e in quali forme, ossia se quella «continuità nella discontinuità» (Labanca 2010, p. 170) individuata da Labanca in alcuni romanzi di aspirazione postcoloniale vede o meno una interruzione.

Visioni controverse: Etiopia ed Eritrea tra evocazione mitica e storia

La scelta di raccontare l'‘altro/a’ da sé, in particolare quando la divergenza di posizioni (nel senso che Adrienne Rich [2001] ha conferito al termine *location*) tra chi narra e il suo oggetto è marcata, rischia di riprodurre sul piano della rappresentazione il medesimo squilibrio. Un autore, soprattutto quando sceglie di riferirsi a quei contesti ‘altri’ in cui le gerarchie della razza e del colore hanno per lungo tempo orientato l'immaginario, può – anche inconsapevolmente – essere influenzato da stereotipi inferiorizzanti, nonostante i suoi intenti critici e decostruttivi: nell'analisi citata di Labanca a proposito di alcuni romanzi recenti di ambientazione coloniale emergevano tracce di una certa continuità, nonostante la innegabile volontà di ‘impegno’ e di presa di posizione critica da parte degli autori.

La riflessione sociologica si è dedicata all'analisi delle nozioni di pregiudizi e stereotipi; a tale proposito, i quattro livelli in cui Angela Zanotti colloca le spiegazioni possibili del concetto di pregiudizio, di cui lo stereotipo è un'espressione, possono fornire qualche utile orientamento:

il primo è il livello della contingenza immediata, il livello della società civile, quello dei rapporti sociali ‘spontanei’, apparentemente più lontani dal raggio di influenza dello Stato e delle istituzioni in genere. Questa è la dimensione in cui determinati eventi agiscono da molla scatenante, trasformando il pregiudizio latente in comportamento ostile, cioè in varie forme di discriminazione. Il secondo livello è quello della storia, vale a dire il serbatoio culturale di conoscenza sedimentata, intessuta di stereotipi e categorizzazioni. Questa, in un certo senso, è la cornice di ‘ogni’ contingenza immediata, lo scenario in cui si rompe l'equilibrio sempre precario degli stereotipi negativi e positivi. Un terzo livello, apparentemente lontano dalla sostanza del pregiudizio e della discriminazione ma in realtà specularmente collegato ad essi, è rappresentato dalle grandi trasformazioni della società contemporanea per la quale, sempre più spesso, si adopera l'aggettivo ‘post-moderna’ per significarne precisamente la rottura con la modernità classica. [...] La quarta dimensione è rappresentata dai grandi movimenti demografici e da l'‘onda lunga’ dei loro riflessi economici, in un contesto di globalizzazione dei rapporti economici e culturali, dove l'ibridizzazione culturale si intreccia alla formazione di nuove gerarchie basate sulla capacità dei singoli, e dei gruppi, di

consumare e di controllare le posizioni raggiunte all'interno della struttura di distribuzione delle risorse (Zanotti 1997, pp. 127-128).

Il secondo livello è quello più pertinente ai fini del nostro discorso: le conoscenze sedimentate nel tempo fanno da cornice a contingenze più immediate che nel nostro caso si traducono in romanzi portatori più o meno consapevoli di luoghi comuni. Divenire coscienti di ciò, sia in ambito letterario che extra letterario, è utile per evitare di riprodurre linguaggi, atteggiamenti e relazioni impostate su paradigmi eurocentrici. Il pregiudizio non è dunque solo una nozione astratta ma

se non si riduce il pregiudizio a fenomeno psicologico, e quindi individuale, è legittimo considerarlo piuttosto come fenomeno collettivo, che ha proprietà insieme disfunzionali, distruttive, e funzionali, di cemento del tessuto sociale. In questo quadro di riferimento, è ovvio che non si tratta più di cercare la cura per una 'malattia', ma piuttosto il punto in cui si colloca la frattura tra i meccanismi di integrazione e quelli di disintegrazione, tra forze centripete e forze centrifughe: il punto, cioè, in cui il pregiudizio cessa di essere uno strumento di coesione sociale e diventa uno strumento per distruggere prima gli 'altri', e infine la propria collettività (Zanotti 1997, p. 28).

Non è nostra intenzione imputare responsabilità simili ai romanzi, tuttavia le forme letterarie, accanto a molti altri linguaggi, possono influenzare l'immaginario orientando le azioni in senso più o meno costruttivo. Lo stereotipo è una manifestazione del pregiudizio, un meccanismo semplificatore attraverso il quale si cerca di dare un senso alla realtà, generalizzandola e garantendo così la coesione di un gruppo a scapito spesso dell'esclusione di un altro: «lo stereotipo è un prodotto culturale. [...] Noi percepiamo infatti solo quello che la nostra cultura ha già elaborato per noi: la nostra visione della realtà e la nostra esperienza pratica si formano entro i contesti trasmessi dalla nostra cultura» (Kilani 1997, p. 357), che è poi il secondo livello di cui parla Zanotti.

Lo stereotipo ha accezione negativa soprattutto in riferimento a certi temi come l'immigrazione che si giudicano spesso a priori, prescindendo dalla realtà oppure generalizzando l'esperienza individuale; il nodo starebbe anche nella mancanza di conoscenza del fenomeno rappresentato il più delle volte in maniera semplicistica o negativa. Sebbene datata, in una indagine avviata nel 1988 dal laboratorio Cati dell'Università della Calabria condotta da Giuseppe Colasanti sul pregiudizio degli italiani nei confronti degli immigrati, una delle correlazioni più dirette osservate riguardava il rapporto inversamente proporzionale tra xenofobia e livelli

di istruzione (Colasanti 1994, *passim*). Nonostante l'interpretazione di tale rapporto sia tutt'altro che immediata, il dato fornisce uno spunto di riflessione interessante in quanto confermerebbe che chi ha maggiori strumenti di comprensione del reale potrebbe essere meno soggetto al pregiudizio. Nel caso di autori che scelgono di trattare con approccio critico tematiche coloniali, l'attenzione a non scivolare in triti luoghi comuni dovrebbe risultare forse maggiore, sebbene la riproduzione di stereotipi sia spesso un processo involontario: il rischio di legittimare involontariamente rappresentazioni stereotipate e di accrescere l'inconciliabilità tra differenti appartenenze culturali rimane latente.

Uno dei riferimenti teorici citati in apertura riguarda la visione che Edward Said ha elaborato circa il ruolo delle espressioni culturali nel plasmare l'idea dell'«altro». Egli ha definito rovinoso un approccio testuale alla realtà, basato sulla totale fiducia nei confronti di rappresentazioni necessariamente più semplificate e lineari della realtà a cui fanno riferimento: «sembra sia una frequente debolezza umana il preferire l'autorevole schematismo di un libro alle incertezze che un più diretto rapporto con la realtà umana comporta» (Said 2001, p. 97). Lo studioso illustra quell'atteggiamento che applica letteralmente alla vita reale ciò che si è appreso dai libri mediante due esempi: il primo è dato dalla letteratura di viaggio, che si basa sul presupposto per cui «i popoli, i luoghi, le esperienze di viaggio possano sempre essere resi con parole, veicolati da un testo» (p. 98). Infatti, quando ci si confronta con qualcosa di altro, sconosciuto, diverso, si sente la necessità di ricorrere a strumenti (ad esempio appunto i libri) che possano renderlo familiare e sottrarre il senso di minaccia.¹ La conseguenza di ciò è l'attribuzione a un libro della «capacità di influire sull'esperienza, un'autorità, persino maggiori della realtà che descrive» (p. 98): emerge la potenzialità della letteratura di condizionare la visione della realtà e dunque le relazioni al suo interno.

La seconda situazione che lo studioso descrive per illustrare l'approccio testuale alla realtà viene definito «l'apparenza del successo» (p. 98):

1 Nell'articolo di Gaia Giuliani, *Per un'analisi intersezionale dell'orientalismo nella televisione italiana contemporanea*, in bibliografia, emerge come anche la costruzione del format televisivo *Alle falde del Kilimangiaro* si basi sulla semplificazione e sulla rimozione di aspetti di 'culture altre' che potrebbero risultare disturbanti per chi guarda e che vengono così rese familiari, «laddove l'aggettivo famigliare associato ad una cultura rimanda ad una conoscibilità e prevedibilità che necessariamente ne riduce l'agentività» (Giuliani 2013, p. 196).

chi legge un libro che asserisce che i leoni sono feroci, e poi incontra un leone feroce (naturalmente, sto semplificando), si sentirà incoraggiato a leggere altri libri dello stesso autore, e a prestarvi fede. Se poi il libro spiegava anche come comportarsi in presenza di un leone feroce, e le istruzioni hanno avuto successo, non solo l'autore sarà ritenuto ancora più attendibile dai lettori, ma anche vivamente spronato a cimentarsi in altri tipi di performance letterarie. [...] Alla lunga, le raccomandazioni possono rendere il leone anche più feroce, dal momento che *solo* se feroce sarà riconosciuto come leone, o almeno come leone tipico, verace espressione della sua leonina essenza. Un testo che voglia contenere informazioni su qualcosa di reale, e che abbia avuto origine in circostanze come quelle or ora descritte, non passerà di moda tanto presto. [...] L'autorità di accademici, istituzioni e persino governi può dargli appoggio, circondandolo di un prestigio ancora maggiore di quello che la sua efficacia pratica gli garantisce. Soprattutto, un tale testo può *creare* non solo conoscenza ma anche la realtà effettiva di ciò che descrive (Said 1991, pp. 98-99).

L'esempio citato è calzante anche a proposito del discorso letterario e mediatico coevo al colonialismo che ha contribuito a rafforzarne una precisa immagine (positiva, eroica, portatrice di civiltà), accanto ad una visione di popoli da civilizzare privi di cultura e di capacità di reazione, assecondando così le aspettative dei lettori. Spostando la lente sui nostri romanzi, occorre chiedersi se le scelte narrative effettuate sono volte alla rassicurazione di chi legge o, al contrario, in grado di sollevare dubbi e domande.

Lottava vibrazione di Carlo Lucarelli (2010) e *Un mattino a Irgalem* di Davide Longo (2010) appartengono al medesimo genere letterario, il *noir*, mentre il romanzo di Brizzi, *L'inattesa piega degli eventi* (2009), presenta un taglio più leggero, poiché incentrato sul tema calcistico, con elementi di cronaca politica. Mentre i primi due testi mantengono una aderenza al fatto storico, il terzo romanzo concede più spazio all'immaginazione, poiché si svolge in un fantasioso 1960 che vede Mussolini al potere e le colonie africane ancora in essere. *Asmara Addio* (1997) e *L'onore delle armi* (1997) rispettivamente di Dell'Oro e Tamburini, nascono invece da spunti autobiografici che, come vedremo, producono esiti distintivi rispetto ai precedenti tre romanzi. Lo stesso si dica per *Regina di fiori e di perle* (Ghermandi 2007), che scaturisce da una esperienza personale e rovescia completamente alcuni paradigmi della letteratura coloniale europeo, incluso il punto di vista della voce narrante.

Il romanzo di Lucarelli è ambientato a Massaua, in Eritrea, a ridosso

della sconfitta di Adua del 1896, su cui il testo si chiude. La scelta di rispolverare un tema rimosso dalla memoria italiana, percepito come un'onta da lavare in quanto si è trattata della più grave sconfitta subita da un esercito coloniale, nonché le sfumature critiche che ne caratterizzano la rappresentazione, non lasciano dubbi circa la posizione dell'autore nei confronti dell'impresa coloniale italiana. Lucarelli aveva affrontato precedentemente il tema in un racconto, *Ferengi*, pubblicato nel 2008 in allegato al «Corriere della Sera», poi riproposto nella raccolta di racconti di autori vari *Sei fuori posto. Storie italiane* (2010).²

Spie di una visione lontana da qualsiasi forma celebrativa sono i frequenti riferimenti all'impreparazione dell'esercito, che raccoglie più di qualche elemento mandato in Africa per caso o per liberarsene, come ad esempio «il soldato fantasma» Pasquale Sciortino e l'anarchico Giancarlo Pasolini. Anche le descrizioni dell'inadeguatezza dell'equipaggiamento sono un altro indicatore critico: le mappe, ad esempio, sono poco più che schizzi³ e per questo motivo il tenente Amara, con i suoi cinquanta uomini in avanguardia, perde l'orientamento (Lucarelli 2008a, pp. 202, 240). Infine, la scarsa convinzione intorno al progetto coloniale – ad eccezione di qualche soldato e di un imprenditore che considerano la missione in Africa come reale opportunità di successo e ricchezza – smantella la retorica esaltante dell'impresa. Tali scelte offrono un'immagine impietosa dei ranghi dell'esercito e dell'impresa tout court, senza considerare il parere di un giornalista che ha assistito alla disfatta di Adua:

credevamo di imporci a quattro beduini da comprare con le perline e invece siamo andati a rompere i coglioni all'unica grande potenza africana, cristiana, imperialista e moderna. Anche i francobolli aveva fatto fare il negus. [...] Ci siamo andati impreparati, mal comandati e indecisi e quel che è peggio senza soldi. Fidando nella nostra fortuna, nell'arte di arrangiarsi e nella nostra bella faccia. Lo abbiamo fatto per dare un deserto alle plebi diseredate del Meridione, uno sfogo al mal d'Africa dei sognatori, per la megalomania di un re e perché il presidente del Consiglio deve far dimenticare scandali bancari e agitazioni di piazza. Ma perché le facciamo sempre così, le cose, noi italiani? (Lucarelli 2008a, p. 439).

2 Fracassa (2012, p. 34 sgg.) dedica alcune riflessioni a questo racconto, con una interessante comparazione con *Tempo di uccidere*.

3 La stessa mappa che doveva condurre verso Adua è uno schizzo impreciso (Lucarelli 2008a, p. 394).

Tuttavia, tali amare considerazioni non troveranno spazio nell'articolo che deve scrivere e che dovrebbe addirittura trasformarsi in un romanzo edulcorato e retorico dal titolo *Gli eroi di Adua*.⁴

Se appare chiaro, stando a questi elementi, il punto di vista dello scrittore⁵ nei confronti del colonialismo italiano, occorre rilevare come la critica sia divisa attorno a *L'ottava vibrazione*. C'è chi, come Laura Ricci, apprezza il realismo della scrittura, cui attribuisce la capacità di smantellamento dei cliché:

l'ambientazione del romanzo nell'Eritrea di fine Ottocento [...] rivela un'elevata cura documentaria da parte dell'autore, che ricostruisce con credibilità sia il territorio sia il composito ambiente sociale della ex colonia italiana. Mi paiono apprezzabili anche i tentativi di riproduzione della mescolanza linguistica viva⁶ nell'Africa Orientale Italiana. [...] Il realismo di Lucarelli ribalta con efficacia i luoghi comuni del vecchio romanzo coloniale: l'eden propagandato dalle campagne filocolonialiste lascia il posto alla vera Massaua, insopportabilmente afosa e infestata da mosche. [...] La vita coloniale, descritta senza enfasi, è durissima per i militari di basso grado, vacua e pettegola per le mogli degli ufficiali, tediosa e ripetitiva anche per i pochi privilegiati (Ricci 2009, p. 187).

Tale passaggio attribuisce all'autore una volontà demistificatrice nei confronti dell'impresa coloniale, scelta apprezzata anche da Wu Ming 1, per il quale Lucarelli permette di «fare i conti con la cattiva coscienza d'Italia» (Wu Ming 1 2013; della medesima opinione anche Manai 2011-2012). Il critico-scrittore, inoltre, legge il romanzo in chiave contemporanea, (forse forzando un po' troppo l'interpretazione, a nostro avviso) sottolineando come dal massacro di Adua si salvino «solo i personaggi che hanno sposato il meticcio e si pongono oltre gli antagonismi tra

4 Tale atteggiamento rispecchia la realtà, se pensiamo al caso dello scrittore Alfredo Oriani che, nella sua opera *Fino a Dogali* pubblicata nel 1889, riesce a capovolgere la sconfitta omonima in vittoria: «il primato dell'immagine sul fatto riesce dunque a modificare i significati essenziali. E di fronte alla pregnanza emotiva dell'immagine, che sola è capace di rendere l'effettivo senso della storia, la stessa verità accertabile dei fatti perde ogni valore» (Tomasello 2004, pp. 39-40). Sarà questa la direzione che la letteratura coloniale italiana prediligerà negli anni a venire.

5 Peraltro l'autore inserisce una citazione tratta dalla raccolta in versi *Ribellione* di Ulisse Barbieri, che esprimeva una netta presa di posizione contro il colonialismo italiano a sostegno degli etiopici (Lucarelli 2008a, p. 257).

6 Anche Wu Ming 1 sottolinea «lo sforzo di usare una lingua non banale» (Wu Ming 1 2013) e la pluralità linguistica.

culture e civiltà» (Wu Ming 1 2013). È il caso del capitano Branciamore, che vive con Sabà, donna bilena, «sua madama da tanti anni» (Lucarelli 2008a, p. 136) con cui ha un progetto di vita in comune, nonostante la famiglia in Italia. Indubbia appare la sincerità del loro rapporto, tuttavia anche la rappresentazione di questa donna – come vedremo – è caratterizzata da una retorica esotizzante.

Dal nostro punto di vista, tuttavia, vi sono alcune spie indicative di una certa difficoltà di affrancamento dai luoghi comuni, che sarebbe riduttivo misurare sul paradigma più o meno celebrativo del colonialismo dal momento che nessuno degli autori del corpus mostra (seppure suoni forse banale ribadirlo) aperture in tale direzione. Ci collochiamo dunque in un orizzonte che vede dichiaratamente una presa di distanza dal mito degli 'italiani brava gente', ma che, nonostante questo, non pare affrancarsi del tutto da quella retorica. Si pensi alla citazione in epigrafe da *Cuore di tenebra* di Joseph Conrad: «ma questa immobilità non somigliava per niente alla pace. Era l'immobilità di una forza spietata che stava rimuginando un impenetrabile progetto. Ti guardava con aria vendicativa». Queste parole appaiono senza dubbio funzionali a far immergere chi legge nel clima del romanzo, ben sintetizzato dal sostantivo «immobilità», ripetuto due volte ed associato a una «forza spietata», inconoscibile («impenetrabile» viene definito il suo progetto) e pericolosa («vendicativa») che si pone in contrasto a una situazione di tranquillità («pace»). Un'epigrafe che anticipa alla perfezione il clima del *noir*. Il riferimento a Conrad è significativo non solo in sé, ma anche in virtù di alcune affinità intratesto: *Cuore di tenebra* è un romanzo figlio dell'epoca imperialista inglese e in questo, come peraltro in *Tempo di uccidere* di Ennio Flaiano, oggetto di una nostra precedente analisi (cfr. Camilotti 2012), l'Africa diventa luogo di perdizione in cui l'illecito si trasforma in lecito, ove il senso di disagio di alcuni personaggi sfocia nel patologico. Inoltre, in Conrad, Flaiano e anche Lucarelli l'assenza di voce e di caratterizzazione degli indigeni, che rimangono oggetto di una rappresentazione sbilanciata,⁷ è trasversale. Tuttavia se, come

7 Si tratta di un elemento trasversale a molta letteratura figlia degli imperi; Mario Domenichelli, in un confronto tra l'opera di Kipling e quella di Conrad, sottolinea come nei loro testi «gli indigeni non sono mai al centro della scena, rimangono ai margini. [...] Essi non hanno parola, e funzionano solo da specchio, buio, sofferente, orrendo per il viaggiatore. Così il luogo, l'Africa, ad esempio, di Conrad in *HoD*, scompare specularmente fagocitata dagli *high proceedings* e dai rifiuti della civiltà trionfante; essa è là solamente per offrire al viaggiatore la vista desolata dei propri panorami interiori. [...] Il razzismo c'è, certamente, ma più come forma di elisione, mi pare, che non di affermazione» (Domenichelli 1997, p. 648). Parimenti Giuliani, nel saggio citato, sottolinea come tutti gli indigeni raccontati dal format televisivo siano privi di parola.

ha scritto Said, *Cuore di tenebra* non avrebbe potuto – considerata l'epoca – offrire una rappresentazione diversa (Said 2006, p. 50 sgg.), lo stesso non si può dire per i romanzi a noi coevi, i cui autori hanno gli strumenti per proporre una visione altra del mondo colonizzato rispetto a quella tramandata dalla letteratura del passato, senza per questo venire meno, nel caso dei romanzi storici, al criterio di verosimiglianza. Nel caso di Conrad,

pur vedendo chiaramente che a un certo livello l'imperialismo era essenzialmente dominio puro e razzia di terre, egli non arrivò mai alla conclusione che esso dovesse finire in modo che i 'nativi' potessero vivere liberi dalla dominazione europea. Creatura del suo tempo, nonostante le severe critiche all'imperialismo che li aveva resi schiavi, Conrad non era in grado di riconoscere agli indigeni il diritto alla libertà (Said 2006, p. 56).

Appare evidente che tale discorso non può riferirsi ai casi in esame, poiché per ciascuno degli autori il riconoscimento di tale diritto suona scontato. Sostiene tale lettura anche l'interpretazione di Bruno Porcelli relativa alla citazione in esergo a *L'ottava vibrazione*, in cui egli coglie la volontà degli ex-colonizzati di riappropriarsi della propria storia:

il titolo, che rimanda ai versi del poeta etiope Tsegaye Gabrà Medhin citati in esergo, per i quali l'Etiopia «è la terra dell'ottava vibrazione| dell'arcobaleno: il Nero.| È il lato oscuro della luna,| portato alla luce.| Ultimo colpo di pennello nel dipinto di Dio», fa intendere che il nero, «il lato oscuro della luna,| portato alla luce» è il colore del mondo etiope-abissino venuto alla ribalta della storia – nella prospettiva ideologica del testo – ad affermare i suoi diritti nei confronti del colonialismo bianco, e non del genere di racconto etichettato come *noir*. L'epigrafe dunque assolve genettianamente al compito di 'chiarire il titolo' e di fare da 'commento' al romanzo (Porcelli 2010, p. 38).

A nostro parere, la rivendicazione di diritti da parte degli indigeni non sembra così evidente e solo la vittoria finale di Adua si può interpretare in tale chiave, sebbene la rappresentazione disumana e bestiale dei combattenti africani non faciliti tale lettura. Gli abissini sono descritti al pari di diavoli, non come individui che rivendicano diritti. Riteniamo che «la prospettiva ideologica» di cui si parla nella citazione non traspaia in maniera chiara nel testo, in quanto oscurata da una serie di scelte ambigue. Se Said ha scritto che *Cuore di tenebra*, pur nella sua

sospensione, «costituiva spesso l'incontro più ravvicinato con l'Africa» (Said 2006, p. 93), occorre chiedersi come i romanzi in esame dipingono tale incontro.

Lucarelli illustra l'esigenza che lo ha portato a scrivere *L'Ottava vibrazione* e che si colloca nella direzione indicata da Said, quella appunto di creare occasioni di incontro:

un giorno ho visto una fotografia d'epoca coloniale che raffigurava insieme soldati italiani e abissini e mi sono accorto che dovevo tenere a freno il mio immaginario perché non li trasfigurasse e reinterpretasse istintivamente in Apache di Toro Seduto e giacche blu del 7^o Cavalleria. Poi mi sono accorto che ne sapevo molto di più della battaglia di Little Big Horn che di quella di Adua e che avrei saputo declinare tutte le trasformazioni del generale Custer – dall'eroe con i capelli biondi di quando ero piccolo all'assassino di bambini di Piccolo Grande Uomo – ma che Vittorio Bottego – con una biografia degna di un Kurtz conradiano – restava solo una statua che dominava il piazzale in cui sono nato, a Parma. E allora mi sono chiesto perché rinunciare a tutto questo, ad un patrimonio di narrazione proiettato nel passato, nel futuro e anche in un presente da perforare con un carotaggio narrativo da pozzo petrolifero (Lucarelli 2008b, p. 58).

L'autore esplicita in questo passo il suo bisogno di riportare a galla storie poco note e nient'affatto slegate dall'oggi. Siamo partiti dall'assunto che le narrazioni sono figlie del loro tempo e hanno la potenzialità di modelarlo, e che verranno tanto più apprezzate se rispondono alle aspettative (e dunque all'immaginario) di chi legge (la saidiana «apparenza del successo»). In *Cuore di tenebra* (un'opera «straordinariamente coinvolta nella 'corsa all'Africa'», Said 2006, p. 93) Conrad non avrebbe potuto, lo si è detto, immaginare una visione differente. *L'Ottava vibrazione* costituisce un'occasione di metaforico incontro con l'Africa e con il colonialismo italiano, vista la volontà dell'autore di ricostruirne la memoria: se la critica è abbastanza unanime nel riconoscere a Lucarelli il merito di aver riaperto l'attenzione sull'impresa italiana nel Corno d'Africa, tuttavia il caratterizzarla, ad esempio, in termini di disorganizzazione rischia di annullarne la carica violenta. Parimenti, l'immagine delle popolazioni indigene non si distanzia molto da quella coloniale d'epoca e la visione etnocentrica (non diciamo razzista perché ingenerosa nei confronti dello scrittore di Parma) è avvalorata dalle continue elisioni nei confronti dei nativi, per riprendere la nozione a cui fa ricorso Domenichelli: essi fanno parte del paesaggio, non hanno quasi mai parola e, se protagonisti, sono sempre al servizio degli italiani o collocati in

situazioni quantomeno ambigue. Inoltre la presenza di una componente patologica rende ambigua la lettura dei fatti e del contesto in cui si ambientano: ne *L'ottava vibrazione* il clima caldo, ai limiti dell'ossessione, che rallenta o impedisce qualsiasi azione (ecco ripresa l'immobilità dell'epigrafe conradiana) soffoca la coscienza e scatena gli istinti più irrazionali. È indubbio che una simile rappresentazione sia coerente con il genere del *noir*; tuttavia non sembra contribuire al riempimento di quel vuoto di conoscenza al quale l'autore aspira. Come scrive anche Benvenuti: «nel lavoro di documentazione che Lucarelli non esibisce sulla pagina, la componente propriamente storica pare consumarsi in potenziale evocativo» (Benvenuti 2012, p. 127). Pare che il mito soverchi la storia, nella narrazione lucarelliana. Da parte sua, Triulzi sottolinea come *L'ottava vibrazione* si sia tradotta in una mancata occasione di diffusione di una effettiva conoscenza del colonialismo italiano a cavallo tra Ottocento e Novecento, limitandosi ad assecondare le aspettative dei lettori: «*L'ottava vibrazione* portrays a strongly Italo-centric Africa, that is, one seen from the point of view of its ex-masters and playing with the 'epic' genre to stimulate the Italian public's desires and fantasies rather than knowledge» (Triulzi 2012, p. 108).

Il clima stesso è spia di una visione semplificata: descritto ai limiti del sostenibile, il caldo ostile catalizza ogni descrizione dell'ambiente. Sin dalle prime pagine del romanzo, sovrasta persone e luoghi e mediante sinestesie e personificazioni acquisisce caratteri fisici come odore e peso, che ne accentuano il senso di minaccia. L'aria diventa di ferro, 'cade' schiacciando con il suo peso i personaggi e sa di un odore elettrico, il sole e i suoi raggi sono infernali, la pioggia è sempre improvvisa, violenta e non attenua mai il calore, anzi lo peggiora. La prima pagina del romanzo presenta subito tale cifra: Vittorio Cappa, funzionario civile della colonia, si trova nel suo ufficio, dove anche un sospiro è un'azione difficile da compiere, impedito da «quell'aria bagnata e rovente che neanche le pale della ventola potevano spostare» (Lucarelli 2008b, p. 5). Ritroviamo l'immobilità dell'epigrafe conradiana e l'aria descritta mediante le figure dell'iperbole e della sinestesia. Poche righe dopo, Massaua appare come «città infernale che cuoceva sotto il sole di giorno e ribolliva la notte» (p. 6). Nemmeno pioggia e aria portano sollievo ed entrambe sono associate per sinestesia a un metallo: la prima ha un

«odore di ferro bruciato»⁸ (p. 19) e parimenti anche l'aria «sembrava odorasse di ferro» (p. 61).⁹ Infine, anche il caldo e il sole sono tratteggiati con similitudini negative: «il sole bruciava sulla testa, come le fiamme dell'Inferno»¹⁰ (p. 175).

Come un *refrain*, l'impossibilità di respirare, l'immobilità e il caldo insopportabile – da Inferno con la iniziale maiuscola – fanno da sfondo alla storia. Sembra non esistere possibilità di salvezza alcuna in un contesto geografico dove nemmeno il mare porta refrigerio: «fa troppo caldo anche lì sulla rada, la brezza del mare è caduta e lui ha ricominciato a sudare» (p. 222). Persino un momento solitamente 'romantico' come un tramonto assume in queste pagine tratti infernali: «il tramonto non è davanti, è attorno, sui muri delle case, nell'acqua, sulla pietra del ponte della baia, nella polvere, è dovunque, arrossa gli angoli degli occhi come il riflesso di un incendio e brucia il cielo»¹¹ (p. 120). I tratti iperbolici non risparmiano nemmeno la luce: «bianca e accecante come un lampo di magnesio» (p. 175); «la luce è cambiata e sta cambiando ancora. Prima era così bianca da sembrare fredda, ma poi è diventata opaca, grigia di una nebbia invisibile giù nei valloni, e già rossa sulle creste dei monti» (p. 412). Inoltre il suo rovescio, il buio, non manca di trasmettere un senso di minaccia: «la notte è nera perché la luna non

8 Numerosi sono i passaggi riferiti alla pioggia, tutti caratterizzati dal senso di minaccia («la penombra luminosa del salotto diventa grigia di colpo, e un attimo dopo uno scroscio assordante che sembra un muggito», Lucarelli 2008a, p. 61) e di oppressione («il sole aveva cominciato a cuocere come se non fosse successo niente, e l'aria era più immobile e rovente di prima. L'umidità troncava il fiato», p. 19; «dopo la pioggia era arrivata l'afa, ancora più forte di prima», p. 63; «il sole non c'è, coperto da una nuvola di temporale che annerisce l'aria», pp. 367-368).

9 Di seguito altre citazioni riferite a questo elemento: «in casa non si può stare perché si soffoca sotto un'aria immobile e spessa, densa di fiati e forte di odori, che pesa addosso come una coperta» (Lucarelli 2008a, p. 78); «all'improvviso diventa ancora più immobile e pesante, come fosse caduta dall'alto» (p. 97); «l'aria cadde di colpo» (p. 98); «era talmente caldo, pensò, che se pure fosse riuscito a far girare la ventola più forte, le pale gli avrebbero soffiato addosso un alito rovente come lo sbadiglio di un cammello» (p. 186); «l'aria diventò di ferro, grigia e densa e di un odore elettrico» (p. 196); «l'aria è quella rovente di una fornace, e sembra voglia strappare la carne della faccia a morsi» (p. 204).

10 Di seguito altre citazioni volte a ribadire l'insostenibilità e il carattere diabolico del sole: «quel sole che gli bruciava sulla schiena come le fiamme dell'Inferno e gli scaldava il sudore, glielo faceva bollire sotto le narici» (Lucarelli 2008a, p. 177); «aspirò una boccata di sole» (p. 177); «restò ancora seduto su quel sasso sotto le fiamme dell'Inferno» (p. 178); «si tolse lo zucchetto, lasciando che le fiamme dell'Inferno gli bruciassero la testa» (185).

11 Di seguito un altro passaggio simile riferito al tramonto: «l'ora del tramonto, in cui l'aria a Massaua si fermava e il caldo diventava ancora più insopportabile che se fosse stato mezzogiorno» (Lucarelli 2008a, p. 333).

c'è»¹² (p. 218); anche nell'unica occasione in cui vi è la presenza della luna, il dato inquietante permane:

all'inizio è ancora notte. Non si può dire che è buio, perché la luna piena stende attorno una luce biancastra che si spalma sulle montagne come un velo luminoso. Si vede quasi come se fosse giorno, un giorno strano, di quelli che ci sono nei sogni, tutto più lucido, più chiaro, non più netto, più allucinato. Le ombre sono ancora più nere, i rilievi brillano di più, i dettagli si staccano di più, ma quello che si vede non sembra vero, e più che starci sotto, a quella luce surreale, sembra di stare lassù, sulla luna (Lucarelli 2008a, p. 406).

Il senso di irrealtà e di turbamento non lascia immaginare esiti rassicuranti: il lettore, quando l'esercito si trova in un luogo chiamato Adua, è già consapevole del finale.

Cogliamo una generale sottrazione di realtà nelle descrizioni dei luoghi e dell'ambiente che sfiora il surreale e l'inverosimile, in linea con la scelta di genere dell'autore, ma poco efficace ai fini della conoscenza effettiva di quella realtà – l'incontro di cui parla Said – e allo smantellamento di stereotipi. Se osserviamo la caratterizzazione dell'Africa tutta, infatti, non ci allontaniamo di molto dal cliché negativo: l'intero continente viene associato al caldo e al fetore: «questa è l'Africa, un caldo che si schiatta, una gran fatica a fare tutto, il puzzo di merda e le mosche» (Lucarelli 2008a, p. 34), secondo un caporale dell'esercito coloniale; ma anche limitando la descrizione a uno specifico luogo, ecco l'opinione di un altro militare: «non gli è mai piaciuto andare a Otumlo. Non c'è niente a Otumlo, solo polvere, cespugli di tamerici ruvidi come filo spinato e morti di fame. Nuvole di mosche ronzanti. Aria pesante e puzza di carogna sia di giorno che di notte»¹³ (p. 224). Odori nauseabondi, mosche e un'umanità ai limiti appaiono le cifre peculiari delle descrizioni.

L'Africa diventa un luogo di degenerazione, adatto per dare sfogo alle ossessioni più indicibili («lo sgabuzzino delle porcherie», scrisse Flaiano, sebbene in quel caso la sfumatura critica fosse più evidente). Tale idea è ben sintetizzata dal maggiore Flaminio: «quello che voleva, quello che desiderava, quello che gli serviva per provare di nuovo quell'emozione, era altro. Adesso lo sapeva. E là dove stava, in Africa, in Colonia,

12 Ancora sul buio: «il cielo è troppo nero» (Lucarelli 2008a, p. 219); «è una notte senza luna. È una notte da iene» (p. 226); «nella notte senza luna» (p. 245).

13 Su questa località: «ci sono solo mosche, bambini dalle pance gonfie, puttane da poco, sfollati dalla città, braccianti coatti per il lavoro al serbatoio, e iene» (Lucarelli 2008a, p. 226).

era ancora il posto giusto per trovarlo» (p. 342). La colonia dunque come luogo dove sfogare i propri istinti repressi, dove il confine tra il lecito e l'illecito si assottiglia fino a scomparire: certamente notiamo un affrancamento rispetto alla retorica eroica, interpretabile anche come denuncia delle azioni degli italiani, ma nel contesto narrativo de *L'ottava vibrazione* rischia di perdere in pregnanza storica per valorizzare la dimensione mitica e dunque la distanza dal reale.

D'altro canto, il passaggio dal ribrezzo alla fascinazione è breve: in linea con la retorica che incoraggiava gli italiani all'emigrazione, la colonia incarna anche una possibilità di arricchimento, perlomeno secondo il punto di vista di un imprenditore che vuole lasciare Massaua per dirigersi sull'altopiano. È infatti Asmara che racchiude «il fascino dell'esotico, il cielo, i colori, gli odori strani» (p. 361), nonostante anche lì il sole non dia tregua: «il sole picchiava forte. Era l'altopiano, non c'era il caldo senza respiro di Massaua, ma Serra lo sentiva battere lo stesso sul casco, scaldargli la stoffa della giubba sulla schiena, arroventargli la canna del fucile» (p. 422).

La rappresentazione dell'ambiente non pare contribuire ad una conoscenza effettiva di quel contesto; ciò che Mbembe afferma circa la effettiva conoscenza che si ha oggi dell'Africa si può riferire anche al caso in esame: «the upshot is that while we now feel we know nearly everything that African states, societies and economies *are not*, we still know absolutely nothing about *what they actually are*» (Mbembe 2001, p. 9).

Ricorrendo ancora alla lettura di Conrad da parte di Said, emergono alcuni parallelismi utili alla nostra analisi, sebbene le conclusioni divergano: «la lettura di un testo così rarefatto come *Cuore di tenebra* costituiva spesso l'incontro più ravvicinato con l'Africa che essi avessero mai avuto prima di allora e, in questo senso, il romanzo era parte del tentativo europeo di controllare, pensare e fare progetti su quel continente» (Said 2006, p. 93). Nel caso di Lucarelli non possiamo certamente trarre le medesime conclusioni, tuttavia la scelta tematica del colonialismo – non molto presente nella letteratura italiana contemporanea – offre ai lettori una rara occasione di confronto, sebbene la sua trattazione 'rarefatta', per riprendere l'aggettivo di Said, non risponda a un'esigenza di conoscenza. Il medesimo processo è riscontrabile nelle descrizioni della popolazione autoctona, dove gli uomini sono per lo più miseri anziani, privi di dignità e linguaggio, ad eccezione di qualche bambino sporco; compaiono alcune figure di giovani che si relazionano con gli italiani di cui non si offre un'immagine edificante, mentre il resto della popolazione maschile adulta è formata da abissini combattenti. Quanto ai bambini, la prima figura che compare ha caratteri quasi demoniaci e non a caso rispunterà anche nel finale, a chiudere il cerchio

dei presagi negativi. Questa improbabile bimba danza circondata da tre anziani che suonano:

sporca, scalza, con addosso una camiciola corta di un colore indefinibile, i capelli raccolti in due codine crespe ai lati della testa. Tiene le braccia alzate e si muove incurante del ritmo della musica che tre uomini, tre vecchi seminudi con un fez rosso sulla testa, le suonano attorno. [...] Sembrava che fossero lì da tanto tempo (Lucarelli 2008a, p. 6).

L'immagine rievoca l'immobilità citata in epigrafe; inoltre, il senso di sospensione del tempo è un altro topos attribuito all'Africa, al pari della sporcizia: i pochi bambini presenti sono sporchi, quello che guida l'imbarcazione di Vittorio Cappa è «un ragazzetto magro, con una futa sudicia e uno straccio acciambellato sulla testa» (Lucarelli 2008a, p. 148). La sporcizia caratterizza anche agli anziani: «il vecchio aveva uno straccio sudicio attorno alla testa e con quello spolverò lo sgabello» (p. 89); anche la nudità o seminudità è tipica di quasi tutti gli indigeni, ad eccezione dei più 'civilizzati' dal contatto con gli italiani, come vedremo.

Un ulteriore tratto di continuità con la retorica coloniale è l'attribuzione di caratteri animaleschi alle persone, in coerenza con lo stereotipo dell'inciviltà e dell'inferiorità africane. Berè, un giovane a servizio degli italiani «saltò via veloce sui piedi nudi, squittendo, e sparì sul pianerottolo, proprio come un topo»¹⁴ (p. 69).

Nella battaglia di Adua, poi, i caratteri animaleschi dei combattenti abissini raggiungono l'apice: «quell'odore, quel puzzo aspro e feroce che è arrivato col vento dal costone, è l'odore di un esercito in marcia, che sa di corpi, di fiati, di sudore, anche di merda. Odore di altra gente, di altri soldati, che non sono italiani» (p. 426). L'alterità è fortemente rimarcata dall'odore e la ripetizione dell'aggettivo «altro» riaffermato dalla negazione finale «non sono italiani» accentua la distanza.

In una delle descrizioni della popolazione di Massaua, con una significativa inversione finale, l'elenco di tipi umani è concluso da «una fila di

¹⁴ Di seguito altre similitudini con il mondo animale: un abissino, durante uno scontro con l'esercito italiano, è «a torso nudo, tarchiato, si muove tra i cespugli come un gatto, così piegato in avanti che sembra che corra a quattro zampe» (Lucarelli 2008a, p. 380); poi la similitudine si annulla e l'abissino diventa per metonimia gatto: «altro colpo, ma il gatto, laggiù, gli scivola fuori dalla punta del mirino» (p. 380). Anche un vecchio che i soldati incontrano in missione è paragonato a un animale: «poi si avvicinò, e Pasolini lo vide meglio, ciuffi bianchi di barba sulle guance, radi come quelli di una capra vecchia, un occhio schiarito da una cicatrice che gli abbassava l'angolo di una palpebra» (p. 200). La sottrazione di umanità degli indigeni è pressoché totale.

cammelli seduti sulle ginocchia» (p. 444): da notare come solitamente gli indigeni risultino accovacciati, non seduti («il vecchio, fermo sulla soglia, accucciato sui talloni come per spiccare un salto», p. 89), mentre i cammelli sono antropomorfizzati.

Le similitudini con il mondo animale, in particolare con le scimmie, non escludono nemmeno i più piccoli: uno di essi, in fasce, è «nero e irsuto proprio come una scimmietta» (p. 242), comparazione che risulta attribuita allo stesso bambino anche in seguito: «nudo e ossuto che le si aggrappa al collo come una scimmietta» (p. 285).

Occorre precisare che la maggior parte degli indigeni, oltre a queste caratterizzazioni subumane, non ha un nome proprio. Fa eccezione tra gli uomini locali uno zaptiè che parla italiano, il quale, in virtù di questa sua capacità, viene ribattezzato «Dante»; il suo maggiore grado di civilizzazione si deve non solo alla capacità linguistica, ma anche all'appartenenza all'Arma dei Carabinieri reclutati tra le popolazioni indigene, che lo legittima a prendere parte a una indagine segreta volta a smascherare nell'esercito un omicida. È di grande pregnanza simbolica il fatto che subisca un processo di rinominazione (sul cui significato rimandiamo al noto saggio di Todorov, *La conquista dell'America* [1992]): «io mi chiamo Isaias, ma per voi sono Dante. [...] Io credevo che fosse un guerriero, che mi chiamavano così perché ero un buon soldato. Poi invece ho scoperto che è un azmaris, un cantastorie. Mi hanno chiamato così perché parlo bene la vostra lingua» (Lucarelli 2008a, p. 103). Una doppia beffa per lo zaptiè: non solo la privazione del nome, ma anche la scoperta che quel nuovo appellativo non corrisponde a un combattente, come sperava, ma nasce dalla sua dimestichezza con la lingua italiana.

Un'altra figura indigena che spicca nel testo è Ahmed, collaboratore di Vittorio Cappa, nonché suo complice in un traffico illegale di merci. Quando si scopre che è anche una spia dei resistenti e intesse una relazione omosessuale con uno di loro – ulteriore motivo di disprezzo – viene severamente punito. Nonostante l'ingloriosa fine, Cappa non se ne dispiace troppo, a testimonianza della scarsa considerazione nei confronti dell'ex collaboratore: «Ahmed non c'è più, è già sulla strada per il porto, a imbarcarsi per il penitenziario, ma lui non se ne accorge neanche, perché non è a questo che pensa» (p. 354). Gli indigeni vanno sfruttati fino a quando è necessario, per dimenticarsene poi facilmente.

L'attribuzione di caratteri animaleschi raggiunge un climax nelle figure femminili, mediante il costante ricorso a metafore e similitudini: l'indigena per eccellenza, l'unica alla quale, nella struttura del romanzo, vengono dedicati specificamente dei capitoli è Aicha, «la cagna nera». Nel suo caso il nome non le è stato attribuito dagli italiani ma da Ahmed, il collaboratore di Cappa: quasi un ulteriore processo di inferiorizza-

zione, dal momento che la prassi del nominare solitamente spetta ai colonizzatori e non ai colonizzati. Chi la soprannomina «cagna nera» è invece un italiano, che ricorre a lei – come molti altri – a fini sessuali. Attorno a questa donna si crea un alone di mistero e inquietudine, sebbene il narratore onnisciente affermi che «era kunama e veniva da un villaggio senza nome che se fosse stato segnato nelle carte dell'Istituto geografico militare italiano avrebbe dovuto trovarsi al centro di un'area ocra pallido su cui c'era scritto, a caratteri sottili, 'zona poco conosciuta'» (p. 13). Per i personaggi del romanzo Aicha resta un mistero: «da dove venisse, come aveva fatto a passare il posto di blocco sulla diga, quando fosse entrata in città e quale fosse il suo vero nome, questo non lo sapeva nessuno» (p. 14). Non possiede un linguaggio comprensibile («Aicha non rispose, e anche se l'avesse fatto sarebbe stato inutile. [...] Nessuno le aveva mai sentito pronunciare una parola in una lingua conosciuta» (p. 10); è «muta e silenziosa» (p. 79); «non ascoltava e quindi non può ricordarselo» (p. 79); non si pone mai domande (p. 80). Aicha incarna l'istinto puro, sembra essere posseduta solo dai sensi: «non ha parole, non ha neppure pensieri, solo sensazioni. [...] È un animale, è una iena, un gatto nero, che filtra il mondo attorno soltanto con i sensi e ai sensi lo restituisce perché il corpo reagisca come deve» (p. 233), descrizione ripetuta due pagine dopo: «Aicha non ha parole, non ha pensieri, solo sensazioni, come una iena o un gatto nero» (p. 235). Al pari della maggior parte degli indigeni, non si siede ma «si accuccia sulla buca, come una cagna, e ci pischia dentro [...] la ricopre spazzando la sabbia con la mano a conca» (p. 80): il processo di animalizzazione è completo. Infine, è quasi sempre nuda: la prima immagine la descrive solamente con un braccialetto ai piedi – indizio che ritornerà successivamente – e una futa in testa. Vittorio Cappa, con cui ha frequenti rapporti sessuali, la considera puro sfogo dei sensi, «non gli importa niente» (p. 194).

La nudità caratterizza la maggior parte delle donne in colonia («la ragazzina era tornata. Era sempre nuda», p. 228); esse incarnano una «sensualità selvaggia» (p. 87) e cercano la compiacenza degli italiani: «a ogni soglia appare una donna, i fianchi appena avvolti nella futa e i seni nudi [...] e ce n'è anche una che sfrega assieme i polpastrelli, rasoterra, proprio come ai gatti e tutte gli fanno cenno di avvicinarsi» (p. 88). Ritorna qui la similitudine con il mondo animale, attribuita anche agli occhi delle donne che per metonimia «squittiscono» (p. 122).¹⁵

15 L'esotismo e l'illusione di trovare ciò che in Italia non c'è è testimoniato dalle cartoline, un vero e proprio fenomeno di massa, che ritraggono donne tutte nude, più o meno sorridenti e soprattutto disponibili. Ne dà riscontro lo stesso Lucarelli in alcune pagine del romanzo (Lucarelli 2008a, pp. 156-157, 165).

Vi sono anche immagini ripugnanti attribuite ad esse; in tal caso, la descrizione impietosa riguarda Shamila, una prostituta: «gonfiava la zuria con un culone sformato e portava sul volto tutti gli anni che ancora non aveva» (p. 168). Le prostitute italiane, che però saranno presenti in misura più cospicua solo in anni successivi allo svolgimento dei fatti, sono descritte con tratti meno negativi e non trasmettono la sensazione di miseria o sudiciume: «ne uscì una ragazzotta in sottoveste, piccolina, dalle guance rotonde e le labbra piene» (p. 253).

Per quanto concerne le indigene protagoniste e maggiormente caratterizzate, esse presentano dei tratti che seppur più benevoli non esulano dagli stessi meccanismi di animalizzazione riferiti alla massa delle donne locali: la giovane Asmareth, innamorata di un soldato italiano, è ripetutamente associata a un gatto: emette un «miagolio sottile e dolce come quello di un gattino» (p. 102).¹⁶ Il vezzeggiativo attenua la sua selvatichezza e l'innamoramento le conferisce un'umanità che ad altre non appartiene, senza tuttavia spezzare la retorica dell'animalità. Anche l'indigena con cui il soldato Sciortino ha una relazione che, se non fosse per gli eventi della storia, potrebbe avere continuità, non sfugge ai medesimi meccanismi rappresentativi: «gli si raggomitola sotto come un gatto, veloce, e gli sfilta la cintura» (p. 284). Inoltre, pur nel tentativo di compiacere l'italiano, mantiene tratti non propriamente accattivanti:

era diversa dalla prima volta che l'aveva vista. Aveva sempre il seno nudo e quell'età indefinibile sul volto, ma adesso attorno ai fianchi porta un telo bianco, lungo come una sottana, e c'è anche un ciوندolo che le scende sul petto, appeso a un cordino sottile. Sulla fronte si è legata i capelli in due lunghe treccine strette che le girano attorno alla testa, e il resto di quell'alveare crespo se lo è schiacciato e liscia-to in una calotta compatta e lucida, con qualcosa che dall'odore unto e forte sembra burro (Lucarelli 2008a, p. 283).

I suoi tentativi di rendersi attraente non sortiscono nel lettore (a differenza di quanto accade a Sciortino) l'effetto sperato: l'«età indefinibile», l'«alveare crespo» e l'odore «unto e forte» restituiscono un'immagine tutt'altro che gradevole.

Solamente le donne più «civilizzate» portano abiti e scarpe e non conoscono sporcizia, come ad esempio Sabà, la madama del capitano

¹⁶ Altri passaggi nel testo riferiti alla giovane: «miagolò qualcosa con quella sua voce dolce da gattino» (Lucarelli 2008a, p. 275), «la risata che squittiva, da gattino» (p. 326), ha una «voce da gattino» (p. 348), «quando il miagolio diventa più vicino lo riconosce. Non è un gattino, è Asmareth» (p. 372).

Branciamore:

è bellissima. È una bilena dal volto rotondo e gli occhi grandi. [...] Si è messa un vestito lungo, una bella zuria candida di sapone e lisciva. [...] Attorno alla testa ha un cordino di pelle, e attaccato al cordino c'è un gioiello, un sole pieno e rotondo che le scende sulla fronte. È d'argento e gliel'ha regalato il capitano. Ai piedi ha un paio di pantofole ricamate. Non cammina più scalza, Sabà, non è più una ragazzina, e non è una selvaggia, è una donna, è la madama di un ufficiale italiano (Lucarelli 2008a, p. 71).

Spicca la diversa rappresentazione in cui pulizia, candore, abiti e calzature, nonché il possesso di un nome proprio, sono simboli di una civilizzazione raggiunta in virtù della relazione con un italiano; la lettura di Bonavita del personaggio femminile de *La reclusa di Giarabub* pare calzante anche a proposito di Sabà: il romanzo di Gino Mitrano Sani

si conclude con l'unione dell'eroe fascista Marcello De Fabritiis e della donna araba da lui amata; tuttavia se viene qui trasgredita una consuetudine narrativa, il principio gerarchico implicito resta ben saldo. La protagonista femminile, Meriem, unica donna orientale di questi romanzi a non venir reificata, è in fondo una occidentale nel corpo d'una araba, che solo grazie alla sua educazione europea sa esprimere i propri sentimenti in prima persona (Bonavita 2011, pp. 34-35).

Se dunque vi sono delle arabe che stabiliscono rapporti sentimentali con gli italiani, ciò è dovuto alla loro capacità di occidentalizzarsi. Eppure anche Sabà, nell'amplesso con il suo uomo, «gli si aggrappa come una scimmia» (Lucarelli 2008a, p. 138) riconfermando ancora una volta la retorica inferiorizzante. Moll da parte sua, ritenendo *L'ottava vibrazione* un romanzo nelle intenzioni dell'autore anti-colonialista, ma di fatto non riuscito interamente, definisce deludente proprio «la ripresa in chiave romantica del problema del 'madamismo', oltre che l'insistenza su scene, ancora più ad effetto, che confermano l'antico stereotipo intorno alla disponibilità sessuale delle donne dei paesi colonizzati» (Moll 2010, pp. 181-182).

Sabà, dalla sua condizione privilegiata, dà lezioni di 'civiltà' ad Asmareth, il 'gattino' innamorato di un italiano, insegnandole alcune parole e soprattutto imponendole di stare seduta: la giovane,

com'era abituata a fare, si era tolta le ciabatte e si era accucciata su un fianco. [...] Sabà le mette la sedia davanti, poi la prende per le spalle e la obbliga ad alzarsi, la tira su quasi di peso, perché Asmareth è sorpresa e non capisce. La fa sedere, dritta, schiacciandole le spalle contro lo schienale. Poi prende le ciabatte, gliele getta per terra, davanti, e Asmareth ci infila dentro i piedi (Lucarelli 2008a, p. 345).

Ecco un esempio del processo di civilizzazione da donna a donna, con l'obiettivo di compiacere un uomo italiano. Sabà e il suo capitano si salveranno perché, per riprendere la citazione di Wu Ming 1, hanno trovato una forma di mediazione tra le loro diverse appartenenze: tuttavia è l'immagine animalesca della donna a oscurare tale presunto livello di reciprocità e a ricondurre immediatamente l'immaginario di chi legge alle sedimentate rappresentazioni etnocentriche.

Le «due forme parallele di dominio» (Bonavita 2011, p. 98), razzista e sessista, che gravano sulle figure femminili nella narrativa coloniale fascista sono qui riproposte, accentuate. Si potrebbe obiettare che proprio l'aggettivazione iperbolica, le riprese anaforiche, le tecniche dell'accumulo (tutte strategie retoriche individuate peraltro da Frenguelli e Grazioli nella loro analisi della scrittura di Mario Appelius) producono un effetto di irrealtà, tuttavia è l'assenza di qualsiasi scarto con la rappresentazione coloniale, la mancata concessione a visioni alternative che schiacciano donne, uomini e paesaggio sul consueto paradigma eurocentrico, rassicurante nei confronti di chi legge.

La divergenza maggiore riguarda la raffigurazione dell'eros, esplicitato in dettagli che non potevano far parte della letteratura e del linguaggio del passato e che in ogni caso rafforzano una visione animalesca e inferiorizzante delle donne. L'intenzione esplicitata dallo scrittore di accrescere la conoscenza attorno ai fatti di Adua non sembra realizzarsi appieno in queste pagine, in quanto attinge in maniera troppo equivoca a un serbatoio di immagini sedimentato, avvallando inconsapevolmente quelle «tendenze autoritarie nei rapporti tra le culture» (Albertazzi 2013, p. 126). Chi legge

è strutturalmente spinto più verso l'adesione che verso il rifiuto o la ripugnanza; in ogni caso, esso non è mai sollecitato a quella ricezione critica che può prodursi solamente quando il testo sappia orchestrare e differenziare – e quindi anche opporre – le voci e i punti di vista sulla materia narrata, sappia cioè produrre effetti di straniamento, obbligando il lettore alla necessaria pausa riflessiva che determina lo spostamento e il ribaltamento del punto di vista. Alla pochezza dei

sogni erotici dei personaggi del romanzo, invece, il lettore è chiamato ad aderire, a esserne curioso spettatore, senza che il discorso del narratore e le voci dei personaggi inneschino un dispositivo di presa di distanza consapevole dalle relazioni di potere. O, meglio ancora, senza che l'oscenità del dominio maschile congiunto a quello coloniale sia mostrata in qualche modo dall'esterno, e così demistificata *in re*, non solo in astratto (Benvenuti 2012, pp. 128-129).

Resta indiscutibile l'impegno che una scelta tematica di questo tipo assume, riconosciuto peraltro da Wu Ming 1 che inserisce *L'ottava vibrazione* nel filone della New Italian Epic,¹⁷ sebbene occorra riflettere sugli effetti che la ricezione di simili visioni produce.

Anche il romanzo di Davide Longo appartiene, come detto, al genere del *noir* e in continuità con *L'ottava vibrazione* si basa su un'inchiesta riguardante un militare italiano e i suoi presunti crimini compiuti in colonia; l'ambientazione è etiopica mentre la collocazione temporale è spostata nel novembre del 1936, in pieno regime fascista. Si tratta della prova d'esordio dello scrittore piemontese, che peraltro ha ricevuto riscontri positivi dalla critica giornalistica, che lo ha associato al romanzo di Flaiano, individuato come uno dei modelli ispiratori (Preziosi 2013). Anche questo romanzo, al pari de *L'ottava vibrazione*, viene associato al filone dell'impegno: «Longo non ambisce a una ricostruzione del mondo, dunque, ma al tempo stesso riafferma fede nel romanzo come luogo privilegiato di esposizione e di interpretazione della realtà» (Preziosi 2013). L'impegno in letteratura viene inteso, nei casi sino ad ora considerati, come attribuzione ad essa di un ruolo conoscitivo nei confronti del reale

17 Così Wu Ming spiega il significato di New Italian Epic: «il campo di forze che chiamo "New Italian Epic" è formato da un insieme di opere letterarie, di ampio respiro tematico e narrativo, scritte in Italia in lingua italiana a partire dalla fine della Guerra Fredda – o meglio, dallo smottamento politico del 1993, conseguenza domestica del crollo del 'socialismo reale'. Insomma, opere figlie del terremoto che pose fine al vecchio bipolarismo, concepite e scritte in questa 'seconda repubblica', con alcuni 'salti di fase' (giri di boa ecc.) determinati da eventi come la guerra alla Jugoslavia, il G8 di Genova, l'11 Settembre, l'invasione dell'Iraq ecc. Opere che di tali sconvolgimenti recano tracce – esplicite o, più sovente, in allegoria – anche a prescindere dall'intenzione dell'autore» (Wu Ming 1 2013). Il riferimento alla storia appare una delle caratteristiche fondanti la NIE; Wu Ming 1 aggiunge poi altre caratteristiche: «una tonalità emotiva appassionata ed empatica, un punto di vista obliquo sul mondo, l'uso di utensili e linguaggi che vengono dal romanzo di genere, la riflessione ucronica su ciò che sarebbe potuto accadere, una sperimentazione linguistica sottile, la forzatura della forma romanzo a favore di 'oggetti narrativi non identificati', una narrazione aperta, spesso proseguita con ogni medium necessario» (Wu Ming 1 2013). Cigliana, collegando la letteratura postcoloniale alla NIE, afferma che «se di ritorno dell'epica nella letteratura italiana si vuole parlare, si debba guardare proprio alla narrativa postcoloniale» (Cigliana 2011-2012, p. 193).

e di una certa tensione verso l'epica: *Un mattino a Irgalem* è stato definito un «romanzo che punta alla narrazione epica, e che indubbiamente in parte la realizza, ma che autolimita questa sua aspirazione proprio proponendosi come modello un precedente che non solo non ce l'ha, ma che programmaticamente la rifiuta, ed anzi di questo rifiuto fa un suo punto di forza» (Preziosi 2013).¹⁸

La storia si sviluppa intorno alla figura del tenente avvocato Pietro Bailo, inviato in colonia da Torino per la difesa d'ufficio di un presunto criminale di guerra, il sergente Prochet, a cui vengono imputati efferati delitti nei confronti degli indigeni: detto senza troppe perifrasi, «lo avevano fatto venire dall'Italia per difendere un uomo che tutti volevano morto» (Longo 2010, p. 52), opinione confermata anche all'altezza dell'epilogo: «capisco che vi hanno usato per tagliar gole e adesso vi ammazzano perché non servite più» (p. 170). Il tenente non troverà mai la collaborazione dell'imputato, su cui resta lo stigma dell'assassino senza scrupoli: anche in tal caso, l'Africa appare il luogo in cui gli istinti più irrazionali e truci trovano le condizioni per scatenarsi, confermando ulteriormente l'idea di un paese «sgabuzzino delle porcherie».

Per quanto concerne le immagini relative al contesto fisico, nell'incipit del romanzo compare, immancabile, il caldo: certamente un dato di realtà, ma tratteggiato sempre mediante l'uso di iperboli e personificazioni. Il vento caldo porta «polvere e ossido» (Longo 2010, p. 7), la piana è «arida» (p. 8) e lungo il viaggio in treno da Massaua «non avevano incrociato anima viva» (p. 8); «il caporale, tornato a sedere, guardava fuori, immobile nell'aria rovente, una lucertola ferma a scaldare il sangue» (p. 9); «il sudore scendeva a gocce larghe» (p. 11); «quella era l'Africa, una distesa di pietre che si allargava in tutte le direzioni» (p. 12). Al pari de *L'ottava vibrazione*, prima di un temporale l'aria «era pesante, carica d'acqua» (p. 33), in contrasto con il cielo di «un azzurro stampato senza smagliature»

¹⁸ Nella propensione per l'epica, nonché nell'assenza di quella cifra esistenzialista che ha suscitato perplessità in molta critica coeva – condizionata dal clima neorealista – si individuano le principali divergenze tra *Un mattino a Irgalem* e *Tempo di uccidere*. Inoltre il topos della malattia assume in Flaiano un più esplicito valore simbolico, a differenza di Longo in cui presenta tratti drammaticamente reali. I debiti di quest'ultimo nei confronti dello scrittore pescarese si riscontrano invece nell'ambientazione, nella rappresentazione della donna indigena e nella presenza di patologie che, se accertate, coprirebbero di infamia il protagonista (la lebbra per il tenente di Flaiano, la sifilide per il tenente Bailo di Longo). Quest'ultimo aspetto accomuna il romanzo anche a *Cuore di tenebra*, sulle cui affinità si è soffermata Sandra Ponzanesi (2005) rilevando come in entrambi i casi i confini tra civiltà e barbarie siano labili e la seconda possa giacere latente in ciascun uomo. Il tenente Bailo, infatti, diventerà un assassino al pari del sergente Prochet, l'accusato che deve difendere. Quest'ultimo pare abbia ottenuto il rispetto quasi rituale degli indigeni, durante le sue spedizioni, svolgendo macabri sacrifici umani.

(p. 33); il momentaneo sollievo di un refolo di vento è subito annullato dal sole e dai cattivi odori (pp. 44-45); il calore rimane «opprimente» (p. 49), «soffocante» (p. 59), la canicola «infiammava lo sterrato» (p. 117); la luce è nociva e assume quella fisicità che Lucarelli aveva accentuato nelle sue descrizioni: «lo ferì come acqua bollente» (p. 66), «schiacciava ogni cosa» (p. 68). Il clima, seppure ostile, appare meno minaccioso rispetto a *L'ottava vibrazione*, sebbene il topos del caldo che non dà tregua ricorra anaforicamente e la sua personificazione ne accentui il carattere disturbante. Anche il cielo carico di pioggia, parallelamente al romanzo di Lucarelli, non presenta alcun carattere beneaugurante: «il cielo cominciava a sporcarsi di nubi. Era molto tardi ma le nuvole ancora si stagliavano nere sul fondo cobalto» (p. 82),¹⁹ «la luna s'era nascosta e l'acqua scendeva nera come olio da motore. Ogni cosa sembrava piena di colpa» (p. 167). Il ricorso alla similitudine con il colore nero rafforza l'immagine di minaccia e l'espressione «ogni cosa sembrava piena di colpa» esplicita la sensazione del male che il protagonista vede e vive. L'associazione tra il colore nero e il sentimento della colpa accompagna la scena dell'amplesso tra il tenente Bailo e l'indigena Teferi, un rapporto vissuto da parte dell'uomo in maniera contrastata, diviso tra piacere e consapevolezza del rischio: tale sensazione troverà conferma nell'epilogo in cui Bailo scoprirà di aver contratto la sifilide. Il nero, già metafora di pericolo nelle descrizioni atmosferiche, non perde tale carica semantica nemmeno quando diventa l'attributo di una donna, che incarna, in piena continuità con la retorica coloniale, fascino e perdizione. Il finale, tragica chiusura del cerchio, vede una descrizione del cielo che diviene metafora della condizione del protagonista, al quale non resta alcuna speranza di salvezza morale e fisica: «acui lo sguardo e notò che dalla parte di Harrar c'era ancora una macchia azzurra. Quando finì la sigaretta il temporale s'era mangiato anche quella» (p. 211). Il buio chiude come un sipario la vicenda.

A differenza de *L'ottava vibrazione*, nel paesaggio si aprono scorci di colore che spezzano la cupa monocromia: «Pietro studiò la terra bruciata tutt'intorno. Erano sterpaglie basse e ingiallite, radi alberi che crescevano stentati, qualche cespuglio spinoso dai fiori viola» (Longo 2010, p. 89); «il prato attorno al viale s'era fatto d'un verde pieno e i petali dei fiori, abbattuti dall'acqua, creavano un mosaico casuale di colori» (p. 133); «la parete della collina che brillava di venature grigie

¹⁹ Seguono altre citazioni affini: il cielo è «d'un nero unito» (Longo 2010, p. 84), le nuvole sono «pesanti di pioggia» (p. 119), «nere cariche d'acqua» (p. 126), «riposavano come nere bolle di sapone» (p. 126), «la pioggia era diminuita, ma all'orizzonte nuvole nere continuavano a muovere verso la città» (p. 138), «cirri enormi e neri s'erano abbassati, scurendo la terra di sotto come in un primo tramonto» (p. 141).

e rosa» (p. 91). La contrapposizione tra bianco e nero, che secondo Porcelli contraddistingue il romanzo di Lucarelli,²⁰ in questo romanzo viene spezzata dalla timida intromissione di colori. Clima e ambiente appaiono dipinti in modo meno netto se confrontati con *L'ottava vibrazione*, dove non ci sono concessioni ai colori né tantomeno al freddo notturno, citato invece in Longo (p. 14). Inoltre, in *Un mattino a Irgalem* compare un passaggio in cui il protagonista ammira la bellezza del luogo, deturpata dagli italiani:

É bello qui – disse Pietro fermandosi sotto i datteri – non sembra neanche Africa.

Fino all'anno scorso c'erano i bagni. Roba costruita dai mussulmani. Hanno deciso che era il posto ideale per farci il nuovo comando e hanno tirato giù tutto. Pensa che le maniglie delle porte erano d'argento. Tutto sparito. Questo cortile è l'unica cosa che s'è salvata (Longo 2010, p. 55).

Lo scambio di battute tra Bailo e il suo amico, il dottor Viale, è una spia critica nei confronti dell'operato degli italiani; lo stesso medico verrà punito per lo scetticismo espresso nei confronti del regime. Ritornando alla citazione, se da una parte la consapevolezza dei danni compiuti dagli italiani insinua un dubbio, dall'altra la bellezza appare un attributo che l'Africa non può possedere. In tal senso, la rappresentazione dell'ambiente e del clima non presenta rilevanti scostamenti rispetto a *L'ottava vibrazione*, sebbene nell'opera di Longo il caldo non assuma i tratti ossessivi presenti nell'altro testo.

Quanto alla descrizione di uomini e donne, la maggior parte delle figure maschili corrisponde ad anziani; i giovani uomini sono camerieri, giardinieri, guardie al servizio degli italiani (Longo 2010, p. 37) oppure resistenti imprigionati e torturati dai colonizzatori (p. 153); in termini generali, il giudizio sulla popolazione riprende uno dei più diffusi stereotipi e appare ancora più incisivo in quanto pronunciato dall'unica voce critica del testo, il dottor Viale:

20 Il romanzo di Lucarelli è «costruito, a partire dalla sovracoperta dell'edizione 2009, intorno all'antitesi bianco-nero, i cui valori visivi sono anche ideologici. Sul fondo nero della sovracoperta fortemente simbolica poggiano i caratteri bianchi delle indicazioni editoriali, con l'unica eccezione della nota di genere NOIR, che è in rosso ad anticipare il gusto del sangue del personaggio *noir* per eccellenza: il maggiore Flaminio. Neri sono nel racconto i personaggi africani, l'esercito abissino in battaglia, il terreno e l'orizzonte in cui è collocata all'inizio la marcia del tenente Amara. In opposizione il bianco è il colore dell'italiano invasore. [...] Lo scontro nero-bianco è anche nella città di Massaua, dove non lascia spazio a tonalità intermedie» (Porcelli 2010, p. 38).

questo posto, Pietro, noi non lo capiremo neanche se ci stiamo cent'anni – disse senza allarme nella voce -. Non c'è una casa più vecchia d'un uomo. Non vedi che ogni volta che nascono ripartono da capo. Non sanno neanche loro cos'è questo posto dove vivono (Longo 2010, p. 145).

L'Africa è ancora una volta arretrata, inconoscibile, impenetrabile, persino per i suoi stessi abitanti; il repertorio orientalista nella sua accezione più degradante è offerto senza filtri a chi legge e la sottolineatura della impossibilità di comprendere segna una distanza incolmabile. Anche secondo un colonnello, «questa è gente strana, primitiva, non bisogna farsi invischiare dalle loro fandonie» (Longo 2010, p. 75). Siamo nella prospettiva indicata da Mbembe in cui l'Africa si definisce in base a cosa non è, a cosa non possiede.

L'accezione secondo cui la letteratura postcoloniale aprirebbe spazi alla prospettiva degli ex colonizzati, facendo «ritrovare la cultura locale negata dai colonizzatori, le tradizioni smentite, le vicende taciute dai dominatori, gli episodi tralasciati dalle loro cronache» (Albertazzi 2013, p. 116) non pare trovare compimento in queste pagine che riaffermano inconciliabilità e distanza, che se da una parte rispondono a criteri di verosimiglianza, dall'altra avvallano un immaginario che «sembra preferire il già detto all'insolito e all'autentico» (Moll 2013, p. 43).

A proposito delle figure femminili, non rinveniamo particolari scostamenti rispetto alle rappresentazioni sino ad ora offerte: il nesso esotismo/erotismo resta molto forte anche se, a differenza dell'analisi che fa Maccagnini riferendosi ai romanzi di Pierre Loti, non vede entrambi gli estremi dell'animalità e assimilazione, ma solo il primo. A differenza de *L'ottava vibrazione*, non vi sono figure femminili palesemente occidentalizzate e tutte le donne subiscono processi di oggettivazione e, in un caso, mitizzazione volta a sancirne la distanza. Le più giovani vengono offerte come prostitute agli italiani (Longo 2010, p. 60) o intessono relazioni equivocate con gli stessi e il primo incontro che Pietro ha con una di loro, Teferi – l'unica che nella storia possiede un nome – si svolge all'ingresso del comando militare da cui ella sta uscendo:

gli occhi di lei lo guardarono chiari, d'un castano vicino al giallo. [...] I capelli le scendevano sulle spalle, e i riflessi blu dello sciammà davano loro un tono corvino. Il viso era un ovale perfetto e luminoso nel triangolo disegnato dalle trecce sottili in cui li aveva raccolti. Pietro si scostò quanto bastava alla donna per prendere la strada. Lei piegò appena avanti la testa abbassando gli occhi. Un lungo camice chiuso con una fila di bottoni, portato sotto lo sciammà, copriva il resto del

corpo. Prima di voltarsi la donna sfiorò con gli occhi i gradi sulla spalla di Pietro, che intravide tra le labbra semiaperte i denti bianchissimi e regolari, poi gli diede la schiena e con passo lento prese la strada in direzione della città. Il soldato guardava Pietro dalla porta. «Devo richiudere, signore». Pietro intuì il suo sorriso e con un passo fu dentro (Longo 2010, pp. 71-72).

Nel caso di Teferi, la rappresentazione non la associa unicamente al colore nero (gli occhi non scuri, i denti «bianchissimi») e le si attribuiscono caratteri di perfezione come ad esempio l'ovale del viso. Il suo aspetto nobile e altero viene riproposto in una descrizione successiva: «camminava con lo sguardo fisso avanti: più alta delle altre donne, magra e stretta, nervosa nel corpo come un uomo» (Longo 2010, p. 102). Teferi si differenzia dalle altre per il portamento, per i colori chiari che evocano pulizia e una qualche forma di civilizzazione: «la sua carne era del color del bronzo, ma accesa di giallo dalla luce. Le mani erano sottili, le unghie bianchissime, le dita corte e forti» (p. 106), descrizione che precede il primo incontro sessuale (p. 108) con il tenente. Anche il suo odore non è di burro rancido come nel caso delle donne di Lucarelli, ma, in particolare dopo l'amplesso, «sapeva di caffè e di riso» (p. 130). Abbondano le descrizioni fisiche, che corrispondono alla gerarchia fascista del colore, fondata sui parametri estetici occidentali, per cui a maggiore 'scurezza' corrisponde maggiore degradazione, nonché rinveniamo un parallelismo con la lettura saidiana della donna orientale secondo Flaubert, per il quale essa «è causa e occasione di meraviglia; egli è come ipnotizzato dalla sua autosufficienza, dalla sua noncuranza emotiva. [...] Più che donna, un dispiegarsi di femminilità affascinante, ma incapace di esprimersi verbalmente» (Said 2001, p. 188). A livello caratteriale, riemerge l'immagine coloniale della donna «tabula rasa» (Bonavita 2011, p. 35), di cui ci è dato di sapere molto poco: Teferi non sorride mai (anzi, Pietro pensa - illudendosi forse - che lei sorrida al buio, durante i loro incontri; Longo 2010, p. 142); la sua voce sembra che esca «dalla pancia» (p. 107) e non possiede linguaggio, al pari della Aicha lucarelliana; usa poche parole, che storpia, e per concedere l'accesso al suo corpo emette gemiti (p. 161). L'indifferenza sembra essere un suo tratto precipuo, anche in situazioni estreme quali quella dell'omicidio ad opera di Bailo di Sancho, un altro militare che ha una relazione con lei (pp. 184-185) e che viene ucciso proprio durante un amplesso con la donna. Nonostante alcuni tratti distintivi rispetto alla massa delle indigene, Teferi risponde alle caratteristiche attribuite dal discorso coloniale alla donna colonizzata, tra le quali la comparazione con un animale: ha «gli occhi umidi d'un cane col muso per terra» (p. 142); «Pietro sentiva salire il freddo

dalle gambe alle mani. Pensò a quando Teferi gliel'aveva leccata come fan le bestie credendo di far bene» (p. 210).²¹ Sandra Ponzanesi commenta nei seguenti termini le descrizioni attribuite alla donna:

the way in which Teferi is still portrayed in 2001 with all the rhetoric of the colonialist racialized discourse is dismaying. The static description of her as native black Venus; her simultaneous availability, silence, blackness, impassability, impenetrability confirm and reproduce all the Orientalist discourses about racialized and gendered differentiations. This family of Conradian accounts participate in what Said calls the Orientalist discourse (Ponzanesi 2005, p. 178).

Alle donne²² vengono attribuite rappresentazioni che non sono in grado di instillare dubbi nel lettore, offrendogli una versione diversa da quella che si attende e contribuendo al contrario a rafforzare la fiducia saidiana nel testo: i paragoni umilianti con il mondo animale, l'incapacità di provare sentimenti, la ferinità e il mistero si collocano in continuità con l'immagine diffusa sin dall'inizio dell'avventura coloniale, con l'aggiunta di dettagli più pruriginosi sulle relazioni sessuali e di un linguaggio maggiormente concessivo nei confronti del turpiloquio. Da tale punto di vista, non riscontriamo significative divergenze tra i due romanzi sino ad ora analizzati, che in maniera un po' troppo disinvolta descrivono l'ambiente della colonia, negli anni Novanta dell'Ottocento come nel 1936 del secolo successivo; nonostante entrambi dipingano l'esperienza coloniale in modo fallimentare e antierico, con le conseguenze assolute che però tale visione produce, non pare riescano ad emanciparsi da «strutture di appartenenza e di collusione della mentalità coloniale» (Triulzi 2008-2009, p. 89).

Uno scarto rispetto ai due precedenti romanzi è rappresentato da *L'innata piega degli eventi*, in primo luogo per il genere di appartenenza: si

21 Sul parallelismo tra la rappresentazione femminile in *Un mattino a Irgalem* e *Tempo di uccidere*, Preziosi scrive: «sia la Mariam di *Tempo di uccidere*, che Teferi di *Un mattino a Irgalem* racchiudono in sé la tentazione della sensualità, ma questa non tanto e non in ogni occasione di incontro è fascinazione promanante da loro, dai loro corpi flessuosi e dalla pelle insolitamente chiara, o "d'ambra". La loro magia è più spesso provocata o enfatizzata dalla fantasia dagli uomini, che ne mitizzano le attrattive» (Preziosi 2013).

22 La rappresentazione è piuttosto impietosa anche nei confronti delle prostitute italiane in colonia, considerate addirittura meno attraenti delle indigene: «tutta roba vecchia e quelle giovani sono già fruste. Di cinquanta lire, come minimo quaranta sono sprecate» (Longo 2010, p. 81). Nel testo non c'è traccia di altra tipologia femminile, a parte l'avvenente amante che il tenente si è lasciato alle spalle, a Torino, di cui emerge un'immagine equivoca.

tratta di un romanzo ucronico²³ che nulla ha in comune con il *noir*. La scelta di Brizzi di ambientare in una fantastica colonia i fatti favorisce, paradossalmente, il collegamento con la realtà storica evocata. Le ucronie, infatti,

potrebbero svolgere l'obiettivo non limitato solamente alla produzione delle storie immaginarie, ma anche quello di provocare – mediante l'uso del contesto notoriamente fittizio fornito dalla convenzione allostorica – una riflessione addirittura storica, quella riflessione sul recente passato dell'Italia e quella resa dei conti che secondo molti storici non avvengono (Berezowski 2011, p. 9).

Riemerge il tema dell'impegno, l'idea che la letteratura possa far riflettere criticamente su determinate questioni storiche, la cui mancata o parziale conoscenza ha ancor'oggi conseguenze tangibili. Troviamo riscontro a tale ipotesi anche nel già citato saggio di Wu Ming 1 sulla *New Italian Epic*, in cui egli fa rientrare anche il romanzo di Brizzi; un altro tratto attribuito alla *New Italian Epic* è infatti il carattere epico che, inteso come segue, potrebbe essere ricondotto anche a *L'inattesa piega degli eventi*:

queste narrazioni sono epiche perché riguardano imprese storiche o mitiche, eroiche o comunque avventurose: guerre, anabasi, viaggi iniziatici, lotte per la sopravvivenza, sempre all'interno di conflitti più vasti che decidono le sorti di classi, popoli, nazioni o addirittura dell'intera umanità, sugli sfondi di crisi storiche, catastrofi, formazioni sociali al collasso. Spesso il racconto fonde elementi storici e leggendari, quando non sconfinava nel soprannaturale. Molti di questi libri sono romanzi storici, o almeno hanno sembianze di romanzo storico, perché prendono da quel genere convenzioni, stilemi e stratagemmi. [...] Inoltre, queste narrazioni sono epiche perché grandi, ambiziose, «a lunga gittata», «di ampio respiro» e tutte le espressioni che vengono in mente. Sono epiche le dimensioni dei problemi da risolvere per scrivere questi libri, compito che di solito richiede diversi anni, e ancor più quando l'opera è destinata a trascendere misura e confini della forma-romanzo, come nel caso di narrazioni transmediali, che proseguono in diversi contesti (Wu Ming 1 2013).

23 Per una definizione si rimanda al contributo di Berezowski, in bibliografia, che nel ricostruire la storia del termine afferma che il significato più frequente colloca l'ucronia in un «sottofilone della narrativa fantascientifica, denominata a seconda della tradizione letteraria fantastoria, storia contrafattuale oppure allostoria (quest'ultima nozione proposta da Umberto Eco)» (Berezowski 2011, p. 6).

Il carattere epico de *L'inattesa piega degli eventi* si misura nella ripresa di alcuni tratti del romanzo storico,²⁴ seppure gli eventi si collochino in una dimensione allostorica volta a mostrare le conseguenze di una storia alternativa (*what if*).

Il romanzo si suddivide in tre parti, ciascuna intitolata con il nome del luogo in cui si svolgono le vicende (Asmara, Addis Abeba e Roma), l'anno è il 1960 e vede la morte di Mussolini rimasto al potere fino ad allora, l'Italia è nemica della Germania ed è uscita vincente dal secondo conflitto mondiale; la Chiesa è emarginata, il paese una repubblica laica con possedimenti coloniali africani nella forma di repubbliche associate – ma di fatto del tutto dipendenti da Roma – dove vige molto razzismo. L'impianto narrativo e la caratterizzazione dei personaggi sono stati apprezzati dalla critica, che ha considerato il testo di Brizzi «un racconto epico di un certo respiro, un racconto del tutto verosimile, con personaggi ben delineati, completi, 'vivi', e pieno di riverberi con l'oggi» (Serkowska 2011, p. 84). La scelta di ambientazione allostorica non impedisce, anzi, in tal caso paradossalmente facilita, le connessioni con il presente avvalorando il carattere 'impegnato' delle scelte autoriali.

Il protagonista è Lorenzo Pellegrini, trentenne giornalista un po' troppo vispo con le donne, a causa delle quali è spedito in colonia per seguire il torneo di calcio: è infatti stato pizzicato con la figlia sposata del direttore del suo giornale. È una figura un po' pavidà, interessato a divertirsi e a evitare impegni e responsabilità; però l'esperienza africana si trasforma per lui da punizione in occasione di presa di consapevolezza circa le limitazioni alla libertà di pensiero in atto in Italia, la repressione e l'esodo forzato in colonia delle minoranze dei territori italianizzati (Tirolo, Baviera e Provenza), nonché il razzismo ancora serpeggiante in colonia. Il tutto è illustrato mediante la metafora calcistica a cui dedica interessanti riflessioni il saggio già citato di Hanna Serkowska.²⁵ Nel caso di Brizzi, il calcio è lo stratagemma che permette di riportare lo sguardo del lettore odierno alla questione coloniale:

24 Come scrive Serkowska, «il romanzo di Enrico Brizzi entra in dialogo con le modalità del romanzo di ambientazione storica (richiama gli elementi canonici del romanzo storico di impianto ottocentesco: a partire dal capovolgimento – nella premessa – dell'assunto della verità storica: dichiarando la fedeltà alla fantasia come fonte del racconto); fa riferimento a romanzi storici come *I Vicerè* di De Roberto e a manuali di storia, compresi quelli scolastici, e alla cronaca stessa; ricorre a personaggi storici della cosiddetta enciclopedia comune (Mussolini, Badoglio, Ciano) e ai loro discorsi, tendenzialmente selezionati e/o rimaneggiati, quindi ricontestualizzati» (Serkowska 2011, p. 98).

25 Cfr. il secondo paragrafo, *In principio era il calcio*, in cui la studiosa presenta una rassegna di testi letterari i cui autori fanno ricorso al calcio come repertorio di immagini e simboli per parlare dell'Italia.

per richiamare l'attenzione del pubblico italiano sul passato del colonialismo e sulle sue conseguenze sull'oggi, occorre quindi mostrare il rapporto fra l'Italia e le colonie tramite la capiente metafora calcistica, facendo vedere che si svolge da 10 anni un regolare campionato di calcio in Africa. Ma il calcio, in definitiva, è solo una facciata, un'apparenza di normalità, un fattore che normalizza il colonialismo, che copre e non rivela nulla (Serkowska 2011, p. 98).

Queste premesse rivelano alcune precise scelte autoriali²⁶ che evidenziano delle divergenze con i romanzi precedenti: ne *L'ottava vibrazione* la disorganizzazione dell'esercito rende più innocue le azioni coloniali, ne *Un mattino a Irgalem* la bellezza di un luogo che gli italiani hanno razziato fa subito dire a uno dei personaggi che non sembra nemmeno Africa e la popolazione viene descritta in negativo, mediante la sottrazione e l'elisione di tratti umani. Ne *L'inattesa piega degli eventi* la questione coloniale è maggiormente problematizzata, seppure in una dimensione fantastica, e sono numerosi gli indicatori di un certo scetticismo: i due italiani Quaglia e Venturi vengono giudicati dei nostalgici illusi di poter far fortuna in una terra che consideravano ancora di conquista (Brizzi 2008, p. 121); i binari ferroviari vengono definiti «sporchi di sangue. E la maggior parte non è sangue italiano» (p. 209); all'altezza dell'epilogo compare una fotografia che sembra descrivere ciò che davvero ha lasciato il colonialismo:

non un ponte o una strada sono stati costruiti negli ultimi anni fra Massaua e Mogadiscio, e della mirabile ferrovia transabissina sopravvivono in servizio solo alcuni tronconi scampati alla furia della guerra civile. Di questo passo, prima del 1970 ogni cosa laggiù sarà tornata come un secolo fa, ma la gente ormai non ci sta più a farsi mettere i piedi in testa dai ras, i degiàcc e i capetti regionali del cavallo, così si sparano senza sosta (Brizzi 2008, p. 508).

Macerie, disgregazione sociale e voglia di ribellione sono i lasciti coloniali, non troppo distanti dalla realtà; inoltre, il serpeggiante razzismo nei confronti dei neri e dei meticci, che la metafora calcistica fa emer-

²⁶ Serkowska rileva il carattere impegnato del romanzo anche nella scelta di far sopravvivere Mussolini, in piena controtendenza rispetto ad altri romanzi ucronici che immaginano la continuità del regime in senso apologetico: Brizzi, secondo la studiosa «dimostra, per converso, una diffusa presenza e una pericolosa sopravvivenza dell'ideologia fascista nelle strutture sociali e di pensiero odierni, come per dire che Mussolini è per molti versi sopravvissuto fino al 1960 e forse anche oltre» (Serkowska 2011, p. 87).

gere, ha molto poco del fantastico e potrebbe riferirsi senza forzature all'oggi.

Se guardiamo alla descrizione di luoghi e persone, osserviamo una ulteriore divergenza rispetto ai due testi precedenti: lo spazio dedicato alla descrizione dell'ambiente è molto ridotto, e non certo per mancanza di spazi, poiché il romanzo di Brizzi è il più corposo tra i tre sino ad ora analizzati. Il caldo non appare un *leitmotiv* e non arreca particolare disagio al protagonista. Ad Asmara, – che si colloca su un altopiano a 2000 metri, la sera è «tiepida» (Brizzi 2008, p. 99), fa addirittura freddo («si vedevano solo neri imbacuccati, e io dovetti risalire a prendere il maglione» (p. 127), c'è vento ed è «fresco» (p. 143). Anche quando la scena si sposta a Massaua, pur menzionando il cambio di clima, non si denota l'uso insistito di metafore, personificazioni e anafore. In continuità con i testi precedenti, ma senza la medesima enfasi, il cambiamento del clima si accompagna a una sensazione di insicurezza e minaccia: «si rideva, ma percepivo qualcosa di minaccioso nell'aria densa e umida che faceva sudare anche da fermi. Era come un laccio che si stringeva pian piano al collo» (p. 145). In tal caso la percezione di pericolo è accentuata dal contesto sociale, carico di tensioni che presto esploderanno in scontri guidati dalla resistenza. Se dunque è realistico che nella sezione dedicata ad Asmara il clima non appaia così intollerabile, vista l'altitudine, anche Addis Abeba non trasmette alcuna percezione di sterilità: è descritta come «città piena di aree verdi» (p. 331) e l'unica scena in cui viene menzionata la polvere riguarda il mercato: «lo scalpicciare di migliaia di piedi scalzi manteneva perennemente in quota la polvere, che sembrava ricoprire ogni mercanzia esposta sui banchi: una patina impalpabile, grigiastria» (p. 205).

Nella rappresentazione del clima non troviamo continuità con i due testi precedenti, visti gli scarsi riferimenti e la loro mancata caratterizzazione negativa, ma vi sono un paio di citazioni che guardano all'Africa come luogo di non ritorno e di disumanizzazione: il sergente, ora allenatore della squadra di soli bianchi, il Birra Venturi Asmara, ha combattuto contro gli Abissini, compiendo azioni truci e di violenza gratuita (che ricordano quelle del sergente Prochet in *Un mattino a Irgalem*) e a causa delle quali si dice sia «diventato un altro» (Brizzi 2008, p. 119). Il secondo riferimento alla dimensione di alterità si trova un centinaio di pagine dopo: «sono partito dall'Italia in aereo – dissi invece –, ma a volte mi sembra di essere sbarcato sulla luna» (p. 223). Per il resto, non vi sono altre concessioni alla descrizione esotizzante dei luoghi, scelta ancora più spiccata se si considera la piuttosto considerevole dimensione del volume. In tal senso, non vi è alcun tentativo di assecondare le aspettative di chi legge, di rinsaldare «l'apparenza del successo» (Said

2001, p. 98) che la fiducia senza filtri in un testo produce; al contrario, la rappresentazione che viene restituita è tutt'altro che accomodante, in quanto, nei limitati spazi che l'autore decide di dedicarle, fa della complessità e della varietà fantasiosa il suo perno. Quanto scrive Albertazzi a proposito del romanzo postcoloniale sull'uso dell'immaginazione può fornire una utile chiave di lettura al testo di Brizzi: «non si tratta di chiudere gli occhi su una realtà malata e fantasticarci sopra, ignorandone le miserie: nella narrazione postcoloniale, [...] la fantasia è strumento di denuncia e di lotta, mai fine a sé stessa, mai svincolata dalla realtà sociale e culturale» (Albertazzi 2013, p. 88).

Nemmeno i dettagli sulla popolazione sono molto frequenti. I primi indigeni che Pellegrini incontra appena atterrato sono due ragazzi, «infagottati in tute da facchino troppo larghe» (Brizzi 2008, p. 38) a cui il suo accompagnatore Quaglia si rivolge in malo modo. La condizione di subordinazione spicca subito e viene esplicitata poche pagine dopo, quando Pellegrini descrive la gerarchia in auge tra i nativi:

in cima alla piramide sociale, appena sotto i bianchi, riconoscevo i dignitari locali vestiti all'europea, funzionari o ufficiali dell'Esercito, che nonostante la loro origine potevano vantare il certificato di assimilazione alla *gens italica*, votare alle elezioni e ricoprire cariche pubbliche. Subito sotto questa esigua minoranza venivano gli ex ascari pensionati dall'Esercito e i meticci riconosciuti dai padri, quasi sempre militari che in Italia avevano già moglie e figli; benché molti di loro vivessero in povertà con le madri eritree rinnegate dalle famiglie, la legge repubblicana li tutelava garantendo loro un impiego statale che andava dallo zaptiè, l'equivalente africano di un carabiniere, al postino fino al bidello. Nessun diritto di voto o di accesso alla pubblica amministrazione era previsto per il resto della popolazione, la stragrande maggioranza dei venticinque milioni di Tigrini, Dancali, Amhara, Galla e Somali che popolavano il territorio sconfinato dell'ex Africa Orientale Italiana (Brizzi 2008, pp. 44-45).

Tale descrizione ricalca quell'atteggiamento tipicamente coloniale che «opera per gradi, ordinando gerarchicamente una realtà variegatissima sulla base di improbabili distinzioni [...] tra arabi, meticci, eritrei o somali e altre etnie di colore dai caratteri più marcatamente 'negroidi', valutati sul metro estetico occidentale con un'attenzione di tipo fisiognomico» (Bonavita 2011, p. 102). Nel parallelismo ritroviamo però anche uno scarto che consente una presa di distanza: i riferimenti alla povertà e all'assenza di diritti della maggioranza della popolazione aprono una crepa nella prospettiva eurocentrica.

Il secondo incontro riguarda un anziano gestore di un bar, che con un italiano stentato racconta le sue prodezze di ascaro contro gli abissini a fianco degli italiani, definendosi «veterano di Nostra guerra» (Brizzi 2008, p. 50). Se alle descrizioni degli indigeni non viene dedicato molto spazio, maggiore è l'attenzione nei confronti dei rapporti tra questi e gli italiani, permeati da un razzismo esacerbato che suscita indignazione in chi legge, poiché ricorda pensieri e azioni xenofobe che inquinano il clima italiano attuale. Ad esempio, l'unione di una donna bianca con un etiope viene commentata come segue: «neppure i bianchi che abitavano da una vita con una nera andavano a sposarsi in chiesa. Che lo facesse una ragazza bianca con un Etiope, per quanto semicivilizzato, era qualcosa che in Italia avrebbe suscitato compassione, o tragedie rusticane» (p. 218). In tal caso, dietro la cifra dell'ironia si denotano atteggiamenti perfettamente riportabili all'oggi, in cui può capitare che le cosiddette 'unioni miste' vengano guardate con sospetto.

Un altro passaggio che ripropone, anche mediante precise scelte linguistiche, pregiudizi ancora in auge, è il seguente:

l'Africa, a lui, [l'italiano medio] era qualcosa che faceva ridere. Gli Etiopi, anzi gli Abissini, dovevano essere un ammasso di baluba, forse pagani, di certo ignari di attività moderne come l'architettura, l'agricoltura razionale e il football d'alto livello. [...] Spiegare a quel lettore per così dire ideale che, in realtà, erano gli orgogliosi eredi di una civiltà millenaria, sarebbe stato inchiostro sprecato (Brizzi 2008, p. 302).

Oltre all'idea comune secondo la quale i popoli africani non possiedono alcuna forma di civiltà, l'espressione «baluba» a loro riferita appartiene alla cronaca e al linguaggio dei giorni nostri²⁷ e riporta subito chi legge alla realtà attuale ed anche a una qualche forma di indignazione visto il vocabolario insultante e dunque (auspicabilmente) inaccettabile. Tale definizione offensiva disambigua il messaggio, a differenza di una esclamazione come quella del dott. Viale ne *Un mattino a Irgalem* in cui parla degli indigeni come arretrati senza possibilità di riscatto: «non c'è una casa più vecchia d'un uomo. Non vedi che ogni volta che nascono ripartono da capo. Non sanno neanche loro cos'è questo posto dove vivono»

²⁷ Il riferimento va ai titoli circolanti sulla stampa a proposito dello scandalo che ha travolto la Lega Nord sull'uso di denaro pubblico a scopi privati: il rifiuto da parte delle banche della Tanzania di un cospicuo flusso di denaro della Lega ritenuto sospetto viene titolato così: «La Tanzania ha rifiutato i soldi: no dei "baluba" alla Lega Nord», <http://www.liberoquotidiano.it/news/977071/La-Tanzania-ha-rifiutato-i-soldi-no-dei-baluba--alla-Lega-Nord.html> (2013-05-15).

(Longo 2010, p. 145). In tal caso la critica asseconda ciecamente la vulgata dell'assenza di civiltà della popolazione africana, senza aperture a visioni alternative.

In un altro passaggio del romanzo, alcuni italiani che considerano inutile l'educazione e la scolarizzazione della popolazione locale, dopo aver malmenato un giovane, gli si rivolgono così: «l'autogoverno volete? Cafoni come siete vi scannereste fra voi, se non ci fosse qualcuno a farvi rigar dritto!» (Brizzi 2008, p. 93). Poche pagine dopo leggiamo di una scena in cui una donna insulta gratuitamente due africani (p. 101). Quanto alla loro inciviltà, Quaglia e Venturi affermano: «sì, bei sudditi ci siamo guadagnati. [...] A volte mi domando se abbiano mai comprato un pezzo di sapone in tutta la loro vita. Non sanno leggere, non conoscono la vergogna e dovremmo chiamarli concittadini?» (p. 114) e poi, sempre per bocca dei due, «le loro mani puzzano sempre di pene» (p. 121) perché a loro parere non se le lavano mai. Si tratta di pensieri che, ancora una volta, si possono incrociare con relativa facilità in certo linguaggio odierno, e che, per le modalità in cui sono espressi, disturbano il lettore in quanto privi di quell'aura mitica ed evocativa e prepotentemente legati alla materialità del quotidiano.

Le similitudini con il mondo animale compaiono in numero molto limitato e sono circoscritte a passate azioni belliche: in quei casi gli abissini vengono definiti «belve» (Brizzi 2008, p. 117) e «scimmie» (p. 261). In realtà sono le passioni calcistiche, nel romanzo, terreno di coltura dell'odio razziale, che anche in tal caso trova frequenti parallelismi con la realtà dei nostri giorni. Quanto ha scritto Benvenuti a proposito de *L'ottava vibrazione* circa la mancata sollecitazione del lettore a una ricezione critica, allo spaesamento, nel caso di Brizzi non pare compiersi: il razzismo non è sospeso in un clima da leggenda (e ciò risulta felicemente paradossale data la dimensione ucronica del romanzo) ma dichiarato e perfettamente riconducibile a dinamiche di cui siamo tutti spettatori.

Ad esempio, il taxista che accompagna Pellegrini (Brizzi 2008, p. 262 sgg.) esprime tutto il suo disprezzo verso Melchiades, allenatore del San Giorgio, (squadra composta da bianchi e neri e dunque già di per sé riprovevole) che oltre ad essere un avversario sportivo è anche poligamo, fattore che accresce il biasimo nei suoi confronti: l'odio razziale è descritto senza mediazioni.

Quanto alla rappresentazione dei vari tipi umani, lo sguardo del protagonista non presenta tratti esotizzanti; non vi sono ambiguità, poiché le rappresentazioni apertamente inferiorizzanti sono dettate da rivalità calcistiche (e dunque ben riconoscibili ed esecrabili in chi legge), mentre le descrizioni dei personaggi locali non concedono nulla allo sguardo eurocentrico:

ormai distinguevo da solo le fisionomie scavate degli Amhara, la vecchia etnia dominante dalla pelle ambrata e il naso curvo e sottile dei semiti. Che indossassero camiciotti di cotone o fossero avvolti nella sciamma, gli uomini portavano calzoncini bianchi a metà polpaccio simili a quelli dei cavalieri, ampi sopra il ginocchio e stretti sotto. Poi c'erano i Galla, considerati nella vecchia Abissinia dei Negus pagani selvaggi da schiavizzare. Li riconoscevi dalla carnagione bruna e dall'ovale del volto, privo delle spigolosità bibliche dei loro ex padroni, ma soprattutto dallo sguardo e dalle movenze: se gli Amhara avevano una fierezza ieratica, quasi disincarnata, da sacerdoti o indovini, i corpi dei Galla sembravano raccontare solo di fatica e battaglie (Brizzi 2008, p. 206).

Questa rappresentazione testimonia la varietà dei tipi umani – non una massa indistinta – e la consapevolezza del loro passato da parte di chi li osserva. In tal senso non vi è l'elisione o la semplificazione tipica di un discorso orientalista, i cui limiti «sono quelli propri di ogni tentativo di essenzializzare, denudare e in fondo sminuire l'umanità di un'altra cultura, di un altro popolo, di altri modi di interagire con l'ambiente» (Said 2001, p. 113).

Tali processi sono risultati particolarmente attivi nella rappresentazione delle donne in Longo e Lucarelli; nel caso di Brizzi, seppure non venga loro riservata un'attenzione pari a quella dei due suddetti romanzieri, la scarsa rilevanza che possiedono a livello di struttura del testo produce esiti opposti. La prima figura femminile che Pellegrini incontra è una prostituta africana che trascorre una notte in albergo con lui e che viene definita «devota» (Brizzi 2008, p. 59). Egli non sembra fare troppe distinzioni in base al colore della pelle, in quanto il suo punto debole è il gentil sesso tout court, causa della sua trasferta africana. Non vi sono descrizioni esotizzanti dei suoi incontri, che includono sia bianche che nere: queste donne condividono, ad esempio, il medesimo *night* («c'erano uomini che fumavano delle pipe ad acqua, e femmine seminude che discorrevano accoccolate in coppie e piccoli gruppi. Ne vidi di bianche e di mulatte, ma la maggior parte erano Abissine, nude come erano vissute le loro madri nei villaggi dell'interno» (p. 143). Tuttavia, in linea con il pensiero più comune, conquistare una bianca è indice di maggior prestigio («se non volevo andare avanti con le morette da cento lire del *dancing* Hamasien, dovevo fare del mio meglio per non passare inosservato», p. 99). Il rampante giornalista, però, cede alla prova dei fatti, in quanto cerca di non lasciarsi sfuggire l'occasione nemmeno con Aissa, una ragazza mulatta incontrata per caso in un bar: scoperte le sue velleità di attrice, per conquistarla si dichiara giornalista della rivista

«Cinema60», nonché amico di Visconti e Fellini (p. 356): nel suo caso il pregiudizio razziale è superato dal debole per le donne, senza troppa attenzione alle gerarchie del colore.

Paradossale appare invece l'opinione di una italiana in colonia delle sue parenti rimaste in Italia, prive di autonomia, mentre ella in Africa, da bianca, ha libertà e diritti: «la vedo, la vita che fanno in Italia le mie sorelle e le mie cugine: recluse dai mariti con i bambini e la suocera, già sformate a venticinque anni, sempre a occhi bassi. [...] In Italia si divertono solo le ex contesse e le mantenute. Qui, se sei bianca, è un tuo diritto» (Brizzi 2008, p. 164). La colonia diventa luogo di emancipazione e svago per le donne italiane.

Una comparazione tra i tre romanzi evidenzia come le immagini e la retorica del tradizionale discorso coloniale caratterizzino maggiormente i testi di Lucarelli e Longo rispetto a quello di Brizzi: quest'ultimo non concede molto spazio alle descrizioni fisiche di luoghi e persone senza però scivolare nel rischio dell'elisione e dell'assenza ed il suo sguardo non è condizionato da paradigmi orientalisti. La problematizzazione del contesto, che seppur collocato in una dimensione allostorica presenta evidenti riferimenti alla realtà contemporanea, depotenzia la carica inferiorizzante di certi cliché di sapore coloniale senza cancellare «sguardo e responsabilità dell'autore» (Benvenuti 2012, p. 88). La crescente sensibilità del protagonista e la consapevolezza che le azioni dei 'selvaggi' mirino a organizzare la ribellione e la resistenza sciolgono potenziali ambiguità, mostrando come il calcio sia solo uno stratagemma volto a svelare le ragioni più profonde degli scontri in colonia, capace di rendere più appetibili questioni storiche percepite dai più come irrilevanti o di scarsa influenza sull'oggi: l'espedito che unisce lo sport più amato dalla maggioranza degli italiani ad una dimensione coloniale, seppure fantastica, è funzionale a illustrare pregiudizi e luoghi comuni tutt'altro che superati nei confronti degli africani.

In questo romanzo si coglie – anche attraverso il progressivo 'risveglio' del protagonista, che apre gli occhi sulla realtà non solo della colonia ma anche della repubblica italiana – una denuncia nei confronti della condizione discriminata di neri e meticci. Brizzi non punta esplicitamente il dito contro queste storture, ma la scelta di raccontarle con leggerezza, ricorrendo all'ucronia e rendendo il protagonista sempre meno assuefatto, mostra la sua efficacia nell'affrontare il tema della storia coloniale e della stereotipizzazione dei popoli africani. Come scrive Serkowska,

la versione degli eventi intrecciata secondo il principio contraffattuale riflette la storia vera del colonialismo, al punto che gli eventi dell'una si mescolano non tanto per contraddire o per smentire, bensì per

commentare quelli dell'altra. Il calcio ne è uno strumento: potenzia l'immagine della situazione storico-politica, la esemplifica figurativamente e al contempo rende la materia godibile per i lettori-tifosi (ovvero gli italiani) in quanto funge anche da nesso tra la vicenda storica e la sensibilità del pubblico di oggi (Serkowska 2011-2012, p. 362).

Anche Triulzi riconosce a Brizzi la capacità di «tirar fuori, anche se *e contrario*, qualche timido scheletro dall'armadio coloniale» (Triulzi 2008-2009, p. 94). Lo storico si pone però una domanda, forse ingenerosa nei confronti de *L'inattesa piega degli eventi*, ma utile per riflettere sulla letteratura contemporanea di ambientazione coloniale:

non ci si può non chiedere se tutto questo ritorno di immagini, rappresentazioni stereotipate e vibrazioni dell'animo e dei corpi in colonia non la dica lunga sul bisogno, sempre più oppressivo nel nostro paese, di riaffermare vincoli di appartenenza etnica e di sicurezza collettiva da un lato, e il tintinnio di sciabole e di labari che è il vero segno della tentazione coloniale che accompagna il protagonismo militare e nazionalista dell'Italia di oggi, ancora una volta china e ferita, ancora una volta sognante un mondo di predominio su altri più sfigati di noi (Triulzi 2008-2009, p. 94).

Le «rappresentazioni stereotipate» e le «vibrazioni dei corpi» in colonia spiccano nei primi due romanzi, in cui il potenziale critico e il respiro postcoloniale paiono indeboliti proprio da tali scelte; Brizzi compone una vicenda più articolata che offre maggiori margini allo scetticismo, senza alimentare stereotipi, ma instillando il dubbio sugli stessi: Pellegrini inizialmente riassume in sé il comportamento e il pensiero dell'italiano medio nei confronti della colonia e dei suoi abitanti e ne prende progressivamente le distanze finendo per condividere istanze di libertà e giustizia. In tal senso, a proposito di questo romanzo ci pare efficace una ulteriore definizione che Wu Ming 1 offre del New Italian Epic:

i libri NIE raccontano forse una comunità nazionale, il 'popolo italiano' col suo fantomatico 'carattere' (fatto di 'arte d'arrangiarsi' e generosità, perenne verve e simpatia anche in faccia alle avversità), oppure raccontano le lacerazioni, il divergere e divenire caotico, le deterritorializzazioni e riterritorializzazioni nel corpo frollato di un paese implodente, razzista e illividito? Non ho dubbi su come rispondere. Quella che cerco di fotografare è un'epica della differenza e della moltitudine, un'epica delle anomalie e del *bellum intestinum* che corre lungo la storia del nostro paese (Wu Ming 1 2013).

L'inattesa piega degli eventi rientra in questa definizione in quanto racconta di una lacerazione tutt'altro che rimarginata nella cultura e memoria italiane, che solo una presa di consapevolezza del passato coloniale può contribuire a sanare: «what all these narratives stress is the appropriation of colonial memory as one of the most important bases for Italy's redefinition of its identity as a postcolonial society» (Lombardi-Diop, Romeo 2012, p. 9).

Paradossalmente è un romanzo di fantastoria a fornire chiavi di lettura di quel passato e soprattutto del nostro presente che nelle relazioni con l'«altro» presenta ancora troppe anomalie.

Volgendo l'attenzione alla *location* degli autori, sino ad ora la prospettiva è stata necessariamente esterna; tuttavia a parità di 'posizionalità' gli esiti non sono i medesimi. Longo e Brizzi, pur condividendo lo sguardo esterno e l'assenza di esperienza diretta delle ex colonie, sono emblematici per gli esiti differenti a cui giungono: il primo riproduce con eccessiva disinvoltura il linguaggio coloniale, evidenziando – se non in radi passaggi – una troppo debole presa di distanza critica; Brizzi invece, attraverso il risveglio del suo svogliato e disinteressato protagonista, riesce ad esprimere scetticismo nei confronti di una esperienza coloniale i cui risvolti razzisti, mascherati dalla metafora calcistica, appaiono di immediata comprensione per chi legge.

Il caso di Lucarelli è invece affine a quello di Alessandro Tamburini, in quanto entrambi hanno avuto esperienze dirette di quei territori. Ne *L'onore delle armi* si racconta di un viaggio nell'Eritrea contemporanea, ad Asmara; tuttavia il pensiero e l'attenzione del protagonista nonché io narrante, Elvio, vanno agli anni Trenta della guerra italo-etioptica, quando nel 1935 suo padre Guido sbarca a Massaua e prende parte nel 1941 alla battaglia dell'Amba Alagi contro gli inglesi. Il protagonista nasce successivamente, negli anni Cinquanta e, adulto e padre a sua volta, decide di ritornare nei luoghi in cui Guido ha combattuto, accettando una proposta di lavoro che si traduce in occasione per ritrovarlo e ritrovarsi. Il testo trae alcuni spunti dalla biografia dell'autore, al quale abbiamo avuto modo di rivolgere alcune domande utili per contestualizzare quest'opera. La spinta a scrivere nasce da due esigenze:²⁸

una serie di ragioni diverse, sia letterarie che esistenziali, hanno contribuito a far nascere in me l'idea iniziale del romanzo. Avevo bisogno di staccarmi da vicende di natura generazionale che avevano

²⁸ Citiamo dalle risposte che l'autore ci ha gentilmente inviato in una email del 26 giugno 2012.

animato i miei lavori precedenti. Avevo voglia di confrontarmi con temi più ampi, di acquistare una maggior profondità di campo, anche dal punto di vista temporale.

La scelta dell'ambientazione origina da un viaggio compiuto dallo scrittore, nel tentativo di ricostruire tracce di quella che è stata l'esperienza paterna della guerra del 1935-36:

l'esperienza chiave nella vita di mio padre era stata senz'altro la guerra, in particolare la partecipazione alla Guerra d'Africa del '35-'36, e allora ho cercato di ricostruirla, sebbene disponessi solo di dati frammentari e quasi di nessun documento diretto e personale. Ho quindi reinventato l'esperienza di mio padre nel personaggio di Guido, nel quale si mescolano tratti realistici e tratti finzionali, come per diversi altri personaggi. Sono partito con un lavoro di ricerca e documentazione, che mi ha portato a leggere molti testi, letterari e storici, a vedere filmati dell'epoca ecc. Ho calcolato di aver letto oltre 20.000 pagine, in un periodo di un anno e più. Poi improvvisamente questa conoscenza mediata mi è parsa insufficiente e ho avvertito il bisogno di recarmi nei luoghi reali. Quindi ho organizzato un viaggio in Eritrea, che ho compiuto, con notevoli difficoltà di vario tipo, nel 1993. Nel romanzo vi è molto di ispirato a persone reali e a fatti realmente accaduti, ma tutto è stato comunque reinventato e riplasmato. Direi che l'aspetto più potente dell'autobiografismo del libro consiste nell'energia emotiva che mi ha trasmesso trovarmi in luoghi e indagare vicende così legate alla figura di mio padre, della cui vicenda reale in guerra e in prigionia, come detto, sapevo poco o nulla.

L'attento lavoro di documentazione e ricerca suggellato da un viaggio in quei luoghi costituiscono la cornice entro cui il romanzo prende forma e che, rispetto ai romanzi sino ad ora analizzati, trova da questo punto di vista maggiore continuità con i processi di ricerca ed esperienza diretta che hanno condotto alla scrittura de *L'ottava vibrazione*. La narrazione è costruita a partire da alcuni flash back che spostano le vicende dal presente al tempo della guerra in Africa, un avvenimento che nella memoria di Elvio è ben impresso grazie alle storie che il padre gli raccontava la sera. Il titolo del romanzo compare sin dalle prime pagine e si riferisce al Duca d'Aosta che nella battaglia dell'Amba Alagi rese «l'onore delle armi», per l'io narrante «l'ultimo atto di una guerra sbagliata e perduta, ma per Guido e i suoi compagni dovette rappresentare un estremo rifugio di orgoglio, il raro esempio di una dignità altrimenti compromessa» (Tamburini 1997, p. 12).

Il percorso a ritroso nella memoria inizia nel momento in cui il protagonista atterra ad Asmara, a cui sono dedicate molte pagine. Prima però di entrare nel dettaglio delle descrizioni, rileviamo che in continuità con i romanzi precedenti anche le pagine di Tamburini presentano delle spie critiche nei confronti dell'impresa coloniale, come la precedente citazione già dimostra («guerra sbagliata e perduta»). La consapevolezza di Elvio di ignorare gran parte delle guerre italiane in Africa è un ulteriore indicatore del processo di rimozione che per decenni ha coinvolto quegli eventi storici: non appena ha il nulla osta a partire dall'istituto presso cui lavora, Elvio si rende conto di sapere davvero poco di quei luoghi e della loro storia: «ho cominciato a leggere, a studiare come non facevo dai tempi dell'università sui libri che parlano delle guerre che combatté Guido, a partire da quella guerra d'Etiopia di cui a scuola nessuno mi aveva mai parlato» (Tamburini 1997, p. 37).

Altra spia critica riguarda la messa in discussione della retorica bellicista, non solo a posteriori da parte del protagonista ma anche del padre stesso, di cui Elvio immagina i pensieri:

è per questo deserto che l'hanno chiamato a combattere? Per una terra così priva di solennità, su cui ti scivolano gli occhi perché non c'è qualcosa che li fermi? Subito dopo lo sbarco a Massaua gli amici e i compagni di viaggio si sono dispersi nella moltitudine; è una guerra più grande di quella che si era immaginato (Tamburini 1997, pp. 44-45).

Il medesimo pensiero ritorna qualche pagina dopo, in riferimento alla conquista di Adua, che del riscatto ha solo la parvenza: «Adua viene presa senza ancora dover combattere e gli ufficiali gonfiano il petto nel pronunciare il suo nome che è legato a un'onta antica, ma attraversandola i soldati si domandano se valeva la pena di fare una guerra per conquistare miseri villaggi di quella sorta» (Tamburini 1997, p. 60). Il mito costruito intorno alla vendetta e alle risorse delle terre conquistate crolla rapidamente per chi vive l'esperienza coloniale in prima persona. Parimenti l'idea della civilizzazione condotta dagli italiani si rivela un'illusione, come dimostra la seguente citazione dal dialogo tra un compagno di guerra di Guido, Elvio, e un suo superiore:

nei discorsi intorno al rancio della sera avanti un sergente parlava della guerra come di una missione civilizzatrice, sosteneva che il popolo etiopico sarebbe passato dalla loro parte perché essi venivano ad abolire la schiavitù, quando Elvio l'ha interrotto bruscamente affermando che solo uno stupido poteva credere a balle del genere.

Allora il sergente invelenito lo ha accusato di disfattismo, ha minacciato di denunciarlo ai superiori ma Elvio non si è lasciato intimorire. «Le guerre le decidono i capi per i loro interessi» ha dichiarato calmo «mentre a noi poveracci tocca combatterle a rischio della pelle» (Tamburini 1997, p. 61).

Lo scetticismo nei confronti dell'intero istituto della guerra è manifesto, come anche verso l'idea dell'importazione della civiltà. Tale atteggiamento appare costante e condiviso sia dall'io narrante che dai protagonisti del conflitto di allora, in un continuo andirivieni tra passato e presente: questa scelta dimostra come nonostante la retorica imperante vi fossero anche allora delle voci contrarie a cui queste pagine danno spazio, creando aperture a una contro-storia che «ri-scrive la vicenda storica e il passato da un angolo di visuale differente da quello cui lo scrittore italiano 'integrato' è solito guardare al proprio paese e alla sua storia» (Benvenuti 2012, p. 88). Nonostante la *location* dello scrittore, il suo punto di vista apre alcune crepe nel paradigma della retorica eurocentrica. Infatti Elvio, l'amico di Guido, esprime le sue perplessità sia da giovane combattente che da anziano, quando incontra in Eritrea il figlio dell'ex compagno. In tale occasione spiega come quel sentimento di attrazione per l'Africa (dove peraltro ha deciso di ritornare definitivamente, dopo la guerra) origini anche da una sensazione oggettiva di superiorità che inebria i bianchi:

è che da noi ogni forma della natura sembra stentata e rachitica in confronto a qui, e poi c'è lo spazio di queste distanze enormi, in guerra anche l'eco degli spari sembrava svanire all'istante nel silenzio immenso. Si vive come fuori dal tempo, liberi da ogni obbligo o consuetudine. Lo avrai sentito dire da altri ed è proprio così, ma il mal d'Africa non deriva solo da questo. Fai schioccare le dita e ci sono quattro persone che si precipitano, ecco la faccenda vera: poter disporre a proprio piacimento di cose e uomini, di donne che venivano prese con la forza e il giorno dopo tornavano con un cestino di uova. Il mal d'Africa è quello di tanti uomini comuni elevati al rango di nobili d'altri tempi, a cui era permesso tutto (Tamburini 1997, p. 177).²⁹

²⁹ Tale punto di vista è confermato dal protagonista Elvio, nell'incontro con un ex combattente rimasto in Eritrea, Gregucci, il cui sguardo «è una miscela di giovinezza, di esotismo e di nostalgia per il momento ormai lontano in cui poteva sentirsi qualcuno» (Tamburini 1997, p. 63). Quest'ultimo fa anche riferimento alla disponibilità delle donne, ma «c'era poca soddisfazione. Le operano da bambine e sono insensibili, poi hanno addosso il puzzo rancido del burro con cui si ungono i capelli senza lavarseli per mesi» (p. 63).

Le parole dell'anziano Elvio illuminano circa la condizione di subalternità degli indigeni, pressoché costante nelle descrizioni della popolazione presenti nei romanzi sin qui analizzati, ma mai interpretata così lucidamente. Non vi è spazio per alcuna ambiguità e il lettore ha chiaro non solo che tipo di relazioni andassero costruendosi in colonia (elemento presente anche negli altri testi) ma soprattutto a quale livello di iniquità. La coerenza nelle opinioni dell'ex combattente, il cui scetticismo si era manifestato anche in pieno regime fascista, (e in tal senso è ancora più ammirevole, vista l'oggettiva restrizione della libertà di espressione di allora) elimina ogni dubbio circa il fatto che tale consapevolezza sia maturata solo dopo la chiusura di quella fase storico-politica. Evidenziare la sua pacata ma costante indignazione scioglie ogni incertezza e ambiguità in chi legge.

Anche in alcuni passaggi in cui l'amarezza lascia il posto alla derisione nei confronti dell'impresa italiana, la critica non passa attraverso un'immagine 'stracciona' e assolutoria del colonialismo, che rischia di veicolare più l'innocenza che la brutalità delle azioni:

«quella d'Africa fu una guerra impari» dice Elvio. «Per uno dei nostri cadevano cento abissini e il primo urto era sempre affidato agli ascari. Più tardi abbiamo saputo di quali efferatezze si era macchiato il nostro esercito, che fece uso anche di iprite, un gas che provoca effetti ulcerosi devastanti. Di lì a poco avremmo scontato le nostre malefatte con gli inglesi, ma chissà perché di tante circostanze drammatiche ho poca memoria mentre mi tornano in mente certi episodi grotteschi» ed Elvio tossisce, cerca il bicchiere e se lo porta alla bocca ridendo sommessamente. Dice: «Mi ricordo di Macallè: vi entrarono per primi i cucinieri, quando la città era stata già abbandonata dal nemico. Poi arrivammo noi e i cucinieri furono allontanati per girare il filmato sull'ingresso delle truppe in assetto da battaglia. Una scena incredibile a ripensarci adesso, ma la realtà non ha timore dell'esagerazione» (Tamburini 1997, p. 179).

Il topos dell'imperialismo disorganizzato è sostituito da una visione ancora più impietosa, una messa in scena a tutti gli effetti dell'eroismo delle truppe da dare in pasto al pubblico italiano. Tamburini mostra come si possa esprimere scetticismo nei confronti dell'impresa coloniale senza rifarsi all'immagine, meno efficace, della disorganizzazione italiana. Come scrive Said, «nel leggere un testo occorre tener conto sia di quel che vi è entrato dentro, sia di quel che l'autore ha tenuto fuori» (Said 2006, p. 92): nel caso de *L'onore delle armi*, potremmo dire che l'autore ha cercato volutamente di 'tener fuori' il minor numero di aspetti pos-

sibile, in quanto ha mirato a svelare le voci oppositive, sebbene ancora appartenenti al gruppo dei bianchi e non dei colonizzati. Pur aprendo spiragli per il racconto di un'altra storia, il rovesciamento totale della prospettiva non è ancora dato, come accade invece nei casi di Ghermandi e Mohamed Aden.

Anche la consapevolezza crescente in Guido della fragilità di quel padre soldato è un ulteriore elemento che contrasta con l'immagine eroica e machista promossa dal regime: «sono venuto ad abitare il passato di mio padre per carpirne il segreto ma ora so che anche la sua vita fu uno stato di necessità continuo, senza nulla di eroico se non la pazienza del soldato, il saper accettare senza farne un'infelicità la propria debolezza» (Tamburini 1997, p. 227). Tali passaggi escludono ogni equivoco nell'interpretazione dei fatti storici; le pagine che riportano a quel passato mostrano la netta linea di demarcazione tra il discorso del regime (quello a cui dà voce il sergente sopracitato) e un controdiscorso critico impersonato dal giovane Elvio, compagno di Guido. Tali prese di posizione sono riprese da Elvio anziano e condivise dalle osservazioni sparse tra le righe dell'io narrante.

Queste scelte sono illustrate dallo scrittore in sede di intervista, quando a proposito dei suoi personaggi scrive:

Elvio è un personaggio che io ho immaginato essere vissuto in Eritrea fino ai nostri giorni, e che perciò, anche in forza dei rapporti maturati con le persone di lì, può essersi allontanato dalla visione 'coloniale' degli anni Trenta, che magari aveva al momento del suo arrivo come soldato italiano. Per quanto riguarda Guido, mi sono forse fatto influenzare dalle poche cose che ricordavo di mio padre e dalle molte che ho potuto ricostruire al suo riguardo. Mio padre aveva fatto il liceo classico, amava la cultura e la lingua inglese, era un ragazzo piuttosto colto e sensibile, del tutto alieno dalla retorica fascista, nazionalista e bellicista.

Tamburini illustra extra romanzo la matrice critica dei suoi personaggi, che nel caso del padre dell'io narrante trae spunto da una figura realmente esistita.

L'ambientazione in colonia richiede l'adozione dei discorsi e del linguaggio di allora; tuttavia osserviamo, nei casi sino ad ora considerati, che la ricerca di verosimiglianza non coincide necessariamente con l'avvallo di cliché eurocentrici e con la riproposizione senza filtri di discorsi propagandistici: l'apertura a sfumature, l'articolazione e la complessità con cui si tratteggiano uomini, donne e cose nonché la profondità dello sguardo storico producono domande e fruttuosi spaesamenti in chi leg-

ge, che nelle note discordanti coglie tracce di un controdiscorso. Quando abbiamo chiesto all'autore da dove nasca questo tipo di attenzione, egli ha spiegato che è stato proprio quel viaggio a rendere impossibile raffigurazioni esotizzanti o etnocentriche:

il mio viaggio in Eritrea mi ha liberato già di per sé da visioni esotiche o esotizzanti. L'Eritrea, che ho visto abbastanza bene in varie sue parti, e l'Etiopia, di cui ho attraversato alcune regioni, sono paesi poverissimi, segnati da miseria, siccità, malaria e distruzioni di guerre vicine e lontane. Su questo scenario si è stemperato così anche l'immaginario esotico che potevo aver ricavato dalle letture precedenti. La demistificazione di questo esotismo di maniera è stata perciò un processo intrinseco, naturale e spontaneo.

Anche in un'altra intervista a cura di Fulvio Panzeri, alla domanda in cui si chiede conto dell'assenza di un'immagine africana «da guida da viaggio o da cartolina» (Tamburini 1999, p. 149), risponde:

ho l'impressione che se non fossi stato in Eritrea avrei raccontato l'Eritrea com'era e troppo poco com'è. In questo senso, attraverso questa prospettiva, il romanzo ha assunto maggiormente una connotazione civile, perché l'Eritrea di oggi è quella di un paese in via di sviluppo o sottosviluppato, a seconda di come vogliamo chiamarlo, con alle spalle trent'anni di guerre civili, uno tra i paesi più poveri dell'Africa (Tamburini 1999, p. 149).

Il viaggio fisico in quei luoghi rappresenta per Tamburini l'elemento discriminante che ha reso possibile sfuggire a ricostruzioni stereotipate. Gli esiti letterari tuttavia si distanziano da quelli a cui giunge Lucarelli, che ha avuto anch'egli esperienza diretta delle ex colonie³⁰ e al quale non

³⁰ Nella postfazione del romanzo, raccontando dello studio compiuto ai fini della ricostruzione del contesto storico, afferma di essersi recato a Massaua più volte, anche dopo aver terminato la scrittura: «è un paese meraviglioso, di gente meravigliosa, con tante cose belle che io, da narratore della metà oscura, purtroppo non descrivo. Per esempio il rito del caffè, che è magico e affascinante, frutto di una cultura del dialogo e della riflessione che invidio profondamente: averlo associato alla vendita di un bambino è un crimine, lo so, ma questa era la mia storia. E così il caldo di Massaua, che d'estate è veramente infernale ma in marzo, quando avvengono i fatti del mio romanzo, non lo sarebbe così tanto, è diventato soprattutto una condizione esistenziale, uno stato dell'anima» (Lucarelli 2008a, p. 455). La voluta omissione di aspetti che avrebbero reso meno infernale il contesto è evidentemente funzionale al genere del *noir*, tuttavia è sugli effetti a livello di immaginario che occorre interrogarsi.

si può certo attribuire una carenza di dettagli storici o di informazioni: il nodo ruota intorno alla mancata problematizzazione con cui si riproducono le dinamiche coloniali, che un lettore poco attento recepisce come conferma del suo immaginario, tramutando e riducendo «la realtà viva in materia libresca» (Said 2001, p. 91) e dunque illudendosi di possederla.

Nei testi sino ad ora considerati sono spesso le scelte descrittive di luoghi e persone rivelatrici di uno sguardo esotizzante: la volontà di denuncia, espressa più o meno ambigualmente nei vari casi, spesso disperde il suo potenziale proprio sul piano della rappresentazione 'etnica'. Nel romanzo di Tamburini, una delle prime descrizioni riguarda la villetta ad Asmara dove il protagonista alloggia, circondata da un muro lungo il quale «corre un'aiuola curatissima di cui si occupa Woldàp, il vecchio giardiniere. Ci sono due alberi di palissandro dai fiori indaco, un giovane pesco, due grandi euforbie e nel prato macchie di calle e di gigli bianchi e rossi» (Tamburini 1997, pp. 13-14). La visione florida e colorata contrasta con il monocromatismo cupo dei romanzi di Lucarelli e Longo; inoltre, la spiegazione del significato di Asmara rafforza tale immagine: «Asmara in lingua tigrina significa bosco fiorito e forse deve il suo nome a quello che stiamo attraversando appena usciti dalla città, lussureggiante di eucalipti e oleandri che lasciano filtrare appena la luce del primo mattino» (p. 39); la vegetazione policroma caratterizza la città anche in altri passaggi (p. 55) a differenza dei testi precedenti in cui colori, piante, fiori raramente comparivano nelle pagine, con alcune eccezioni ne *L'inattesa piega degli eventi*. Il fatto che Asmara si trovi su un altopiano è condizione necessaria alla sopravvivenza di piante e fiori e soprattutto spezza la morsa del caldo, sorprendendo lo stesso io narrante, che prima associava all'Africa un clima unicamente ostile: «adesso sento freddo e ne sono sorpreso, ma Asmara è a duemilatrecento metri e mi pare di avvertirne l'altitudine» (p. 14), considerazione ripetuta anche altrove (p. 72). La visione poi che si offre allo sguardo di Elvio, dall'aereo, non presenta tratti iperbolici e non vi è ricorso a figure retoriche enfaticanti:

nella prima luce dell'alba, dal finestrino riesco a distinguere il suolo dell'altopiano, i pascoli e i crepacci, i solchi tracciati dai corsi d'acqua, asciutti in questa stagione, con intorno i tetti di paglia dei tucul che luccicano ai primi raggi del sole. Lo sfondo verde cupo è rotto da macchie sempre più larghe di pietraie e terra secca e infine Asmara appare avvolta in un alone di polvere rossastra. Il sole è velato di foschia e un vento asciutto batte la pista (Tamburini 1997, p. 16).

Iperboli e personificazioni lasciano il posto a una descrizione meno re-

toricamente caratterizzata, che pur descrivendo le tracce della siccità, (seppure non perenne, visto l'inciso «in questa stagione») non esprime quel senso di oppressione presente altrove. Anche i segni evidenti della povertà, come i tetti di paglia dei tukul, appaiono nobilitati dal verbo «luccicare» che non trasmette la sensazione di sporcizia o abbandono. Gli odori poi, che di giorno pervadono le strade, sembrano inizialmente la causa del disagio di Elvio, che in seguito egli comprenderà avere altre origini:

sono uscito per la città e l'odore delle strade mi ha subito stordito. Pare di respirare un'aria solida, in cui si mescolano i gas di scarico delle vecchie automobili e il petrolio bruciato nei fornelli delle cucine all'aperto e il tanfo degli escrementi di cavalli e muli, più numerosi delle auto, che rimangono a crogiolare sull'asfalto. Mi avvio spedito in direzione del centro camminando contro un vento secco che alza la polvere e sa di sughero, di spezie stantie. Ho percorso neanche due isolati e mi sento mancare il fiato, le gambe mi vacillano. Mi domando se l'impressione che provo nel guardarmi intorno basta a spiegare questa specie di mancamento. Non ero mai stato in un paese tanto povero (Tamburini 1997, p. 19).

La sporcizia e l'inquinamento sono corollario della povertà, vero motivo del disagio dell'io narrante che accende l'attenzione sulla condizione in cui versa il paese. Superato il primo impatto, chi legge trova conferma dell'origine tutta interiore del disorientamento: «ho già imparato a mettere un filtro davanti alle cose che fanno male. Respiro la stessa aria greve e dolciastra della prima uscita per la città, ma è lontano il patema di quella giornata» (Tamburini 1997, p. 54). Il paesaggio acquisisce progressivamente una «parvenza di normalità» (p. 20) agli occhi del protagonista, con le botteghe, i bar e la gente a passeggio:

l'atmosfera è quella di una distesa giornata estiva. [...] Sfilano bar e negozi che sembrano imbalsamati, rimasti uguali alle nostre botteghe di una volta; poi la cattedrale costruita negli anni Trenta dagli italiani, i cartelli di un paio di cinema che hanno ancora i nomi del periodo fascista: Lux, Impero. Persone ben vestite, all'occidentale o nei caratteristici abiti tradizionali, vanno a passeggio stando davanti a caffè e vetrine, mescolate ancora a storpi e a uomini vestiti di cenci (Tamburini 1997, p. 20).

La descrizione di un centro urbano spezza la monolitica immagine di Africa fatta di capanne, che sono solo una delle tante realtà. Anche la

descrizione degli edifici lascia trasparire una visione della città arricchita nel corso della storia da differenti apporti:

il minareto della moschea che svetta sulla zona araba, un mosaico giallo e turchese incorniciato da sghembe teorie di eucalipti; poi le torri quadrate della chiesa copta e la parte italiana, stretta intorno alla cattedrale e al grande edificio del convento dei Cappuccini, rosso di mattoni a vista come le mie chiese emiliane. Lungo le viuzze che digradano verso il piano torniamo a respirare l'odore dolciastro che mi è ormai familiare (Tamburini 1997, p. 89).

È significativo il parallelismo con le «chiese emiliane» che ha lo scopo di rendere più familiare al lettore italiano quel contesto, mediante una scelta che sottrae estraneità, anziché accentuarla. E gli odori, rispetto alla citazione precedente, sono percepiti in modo diverso dall'io narrante che non ne viene più stordito: anche in tal caso osserviamo un processo di sottrazione dell'alterità, non di rafforzamento.

Uscendo da Asmara per dirigersi a Massaua, il paesaggio diviene più brullo, ma l'ostilità dell'ambiente non assume i tratti minacciosi che abbiamo incontrato nei precedenti romanzi:

scendiamo verso il bassopiano costeggiando le pendici scoscese coperte di agavi e fichi d'India, a tratti terrazzate per coltivazioni che sembrano abbandonate da tempo. Una cortina di montagne brulle si erge nella foschia che grava sulla valle e ogni nota di colore si spegne nell'ocra stinto della terra nuda, mentre la strada procede con serpentine di tornanti affacciati su un baratro irto di aculei che mette paura (Tamburini 1997, p. 40).

Le «pendici scoscese» sono addolcite dai terrazzamenti e l'unico elemento intimoriente del paesaggio sono i tornanti affacciati sugli strapiombi, descritti senza particolare enfasi retorica. A Massaua il panorama e il clima cambiano, sebbene non in senso marcatamente peggiorativo: il paesaggio è definito «monocromo» (Tamburini 1997, p. 42) e l'aria che si respira è «diversa» (p. 42). Poi la temperatura in auto sale: «dai finestrini entra un alito infuocato e la luce è un manto di caligine opalescente che fa abbassare gli occhi. Sono già fradicio di sudore e mi agito a contatto con la plastica calda del sedile» (p. 43). È questa una delle immagini che attribuiscono al clima tratti particolarmente ostili ma che non rappresenta un *leitmotiv* nel testo in cui, come abbiamo osservato, si coglie la varietà sfaccettata dei vari ambienti che il protagonista osserva.

Nella piana di Dogali, che Elvio attraversa in auto, il motto fascista

scolpito all'ingresso del ponte «suona ridicolo in questo spazio sconfinato, segnato solo dai pali della vecchia linea telefonica su cui hanno nidificato gli uccelli e da un velo rado di acacie arse fino alle radici che spuntano dal terreno come capelli di strega» (Tamburini 1997, p. 44). La sensazione di abbandono e la siccità sono accentuati dalla similitudine tra le radici e i «capelli di strega», scelta retorica infrequente la cui mancata reiterazione mostra come il senso di disagio dell'io narrante origini più dalle sue vicende personali che dal contesto. A tale proposito l'autore parla del panorama in termini di sfida: «il paesaggio si è trasformato in una sfida: un voler dar conto, comunque, di un paesaggio interiore, ma in modo più mediato» (Tamburini 1997, p. 149). Come l'autore stesso conferma, nello sguardo verso l'esterno sembrano proiettarsi sentimenti e stati d'animo del protagonista che ne influenzano la percezione.

Nemmeno l'arrivo a Massaua, che sorge su alcune isole ricongiunte alla terraferma da un diga, è accompagnato da considerazioni negative sul clima, a differenza delle precedenti narrazioni:

questa città fu per un secolo la porta d'ingresso degli italiani che arrivavano nelle colonie e prima aveva visto il passaggio di portoghesi, arabi ed egiziani. Vi approdavano le carovaniere dell'altopiano e per la sua bellezza venne denominata la perla del Mar Rosso, ma intanto che ci avviciniamo al centro prende forma un quadro ben diverso. Molti edifici sono rasi al suolo, altri occhieggiano dai muri sventrati. Le costruzioni bianche e pastello coi portici ornati di arabeschi si sfaldano come marzapane sbocconcellato, serpentine di colpi hanno butterato le antiche facciate deturpando i loggiati e le verande di legno, e le rovine sparse ovunque hanno il colore grigio-piombo dei denti devitalizzati (Tamburini 1997, p. 46).

La desolazione e l'abbandono della città la cui bellezza è andata perduta si devono all'ultimo conflitto. Il riferimento al clima insopportabile compare successivamente: «appena fuori dall'auto pare di immergersi in un calore liquido, un'aria immobile che non dà alimento ai polmoni. Viene da socchiudere gli occhi mentre ci incamminiamo in una luce franta, come filtrata dal vetro di una serra. Il sole è confuso in un immenso alone e le case sembrano accuciate sotto la sua pressione rovente» (Tamburini 1997, p. 47). La sinestesia che attribuisce carattere liquido al calore e associa alla pressione tratti roventi enfatizza la peculiarità del clima, su cui ritroviamo altri cenni: in un bar «l'afa è insopportabile e ogni energia si concentra nel respiro» (p. 48), poi in un taxi diretto verso il mare dove «dai finestrini entra un'aria che sembra fiato di fornace» (p. 49). Solamente dinanzi al mar Rosso la morsa del caldo si spezza, contribuendo a

fornire un ulteriore tassello all'eterogeneità del paesaggio; una «brezza pigra» (p. 49) interrompe l'immobilità di prima e l'insofferenza di Elvio si placa: «accendo una sigaretta e lascio spaziare lo sguardo verso l'orizzonte, lungo la spiaggia arabescata di efflorescenze saline dove solo due donne velate sostano con l'acqua alle caviglie a qualche metro dalla riva. È il Mar Rosso che ho davanti, quello che dopo molti giorni di viaggio mio padre attraversò sulla nave» (p. 49). Il malessere di Elvio si scioglie dinanzi al mare che porta sollievo, sia fisico che interiore; rispetto ai romanzi di Longo e Lucarelli, si profila una possibilità di evasione, di conforto che incrina l'exasperazione dei toni rendendo meno monotona e ossessiva la rappresentazione. Vi sono altri passaggi descrittivi del contesto geografico, che sottolineano la tendenza dell'autore a non caratterizzarlo in senso estremo e a valorizzarne l'eterogeneità:

la strada corre tra campi di orzo e pascoli punteggiati di animali, piccole mandrie di bovini dalle lunghe corna ricurve e greggi di pecore accudite da bambini tanto piccoli che le loro teste affiorano appena sopra i dorsi delle bestie. Oltre i campi si alzano nude colline di terra rossa merlate di rocce, in lontananza le sagome di più alte montagne e la carreggiata deserta pare risucchiata dalla nitida profondità dell'orizzonte (Tamburini 1997, p. 109).

L'aggettivazione allevia il senso di povertà e ingentilisce il paesaggio: le lunghe corna dei bovini paiono nobilitarli, nonostante il loro numero esiguo («piccole mandrie»); le colline sono «merlate di rocce» – quasi a evocare torri di castelli – e l'orizzonte ha una «nitida profondità» che trasmette apertura, limpidezza e non oppressione.³¹

Al termine del viaggio in auto, Elvio vede la conca di Cheren in cui scorge «la moschea sormontata dalla cupola celeste, l'abitato che splende coi suoi intonaci bianchi nella cornice della vegetazione» (Tamburini 1997, p. 144): il verbo «splendere» trasmette un'immagine di luce, come anche il biancore degli intonaci, parti di un quadro incorniciato dalla vegetazione. I colori appaiono tutt'altro che marginali nelle descrizioni dei luoghi, scelta che distanzia questo testo dai precedenti dove vi è

31 L'aggettivazione svolge una funzione affine in un altro paio di brani: «le euforbie che con rami protesi come braccia di candelabro merlettano i bordi degli strapiombi» (Tamburini 1997, p. 142) in cui la similitudine con i candelabri ed il verbo «merlettare» possiedono una accezione nobilitante, togliendo il senso di minaccia che lo strapiombo veicola; «le acacie prendono il posto delle euforbie e qua e là spuntano grandi baobab coi loro rami sproporzionati, mentre la strada scende con strappi improvvisi dall'altopiano che si frantuma in maestosi bastioni» (p. 143), dove l'aggettivo «maestoso» esprime il senso di stupore e ammirazione dell'osservatore.

predominanza di tinte cupe e prive di sfumature. Anche alla descrizione di un tramonto (che ne *L'ottava vibrazione* assumeva tratti infernali) corrisponde una gamma di colori:

sfila per ore la colonna italiana diretta verso l'altopiano, fino al tramonto, quando le montagne intorno si fanno violacee, sembrano perdere consistenza e diventare quasi trasparenti, come di vetro. Così anch'io le vedo stasera dalla terrazza del mio albergo, opache e spettrali sotto il cielo di un cupo azzurro lavanda. La loro massa sembra dissolversi nel crepuscolo mentre un colore di ametista riveste pian piano la conca (Tamburini 1997, p. 159).

Nonostante la notte incipiente che rende le montagne «opache e spettrali», il senso di disagio è vanificato dal ricorso al cromatismo: il violaceo dei monti li rende leggeri e la carica semantica dell'aggettivo «spettrale» è depotenziata dai colori «azzurro lavanda» e «ametista», nonché dal verbo «dissolversi». Le tinte scure non trasmettono idea di minaccia ma piuttosto di varietà.³² Le aperture cromatiche ricordano alcune scene di *Un mattino a Irgalem*, che finiranno per essere metaforicamente occupate dal buio, a indicare l'assenza di qualsiasi forma di salvezza; inoltre, quanto rileva Porcelli nell'articolo citato circa l'assenza di «tonalità intermedie» (Porcelli 2010, p. 38) oltre al bianco e nero ne *L'ottava vibrazione*, ci permette di leggere e *contrario* le scelte retoriche di Tamburini. In antitesi ai due *noir*, le descrizioni ne *L'onore delle armi* evocano il senso del sacro e dunque rafforzano l'idea di ossequioso rispetto per quei luoghi, nei confronti dei quali il protagonista percepisce tutta la sua piccola e fragile umanità.³³ Anche i personaggi di Brizzi fanno ampio uso di un linguaggio sprezzante nei confronti dei neri e dei meticci, con la differenza che in tal caso si provoca indignazione in chi legge dati i parallelismi con discorsi razzisti dell'oggi.

Un altro elemento climatico che compare nel testo è la pioggia, che presenta caratteristiche affini agli altri romanzi: è improvvisa, dura qualche

32 L'attenzione alle sfumature ritorna anche in un altro tramonto, in cui sprazzi di luce e buio si mescolano in una danza di colori (Tamburini 1997, p. 209).

33 Di seguito un esempio di come la nobiltà del panorama sovrasti e stupisca l'osservatore, che mostra grande considerazione dinanzi alla sua grandezza e ai fatti storici che evoca: «l'amba che mi sovrasta rossa e massiccia, grumo di pietra, forma che richiama forme di ziggurat, di fortezza dagli spalti muniti, di relitto immenso di nave affondata nella terra. Le due battaglie che si sono svolte al suo cospetto sembrano averla resa ancora più superba, più imperturbabile che mai di fronte a me minuscolo essere e al mio risibile intento di raggiungerla. Sotto il sole che ha da poco superato lo zenit pare intagliata e corrosa dalla luce e il suo sovrumano silenzio stordisce» (Tamburini 1997, p. 190).

minuto e le sue gocce cadono «pesanti come monete nella sabbia» (Tamburini 1997, p. 202). Tuttavia, l'effetto che sortisce è diverso rispetto alle rappresentazioni precedenti in quanto privo di valenza negativa, ma in grado di ravvivare i colori che divengono «lustrati e cristallini» (p. 202).

L'eterogeneità con cui Tamburini descrive il contesto evita di schiacciare su un unico cliché il paese africano, nei confronti del quale, una volta superato il disorientamento, l'osservatore esprime ammirato stupore; accanto alla constatazione della povertà dei luoghi, la valorizzazione degli edifici storici – a testimonianza dei tanti popoli che si sono avvicinati più o meno pacificamente – contribuisce a offrire un'immagine più articolata del tutto. Anche la pluralità dei colori, le sfumature del cielo e della vegetazione offrono a chi legge un'idea non appiattita e monocorde dell'ambiente, che non presenta – tranne in rari casi dovuti spesso a ragioni interiori – tratti di ostilità. Quando abbiamo chiesto all'autore ragione di tali scelte, egli afferma che non avrebbe potuto essere altrimenti, poiché quello che si legge nel romanzo corrisponde a quanto egli ha visto e esperito:

il paesaggio e il clima del Corno d'Africa presenti nel romanzo sono quelli che ho visto coi miei occhi e sentito sulla mia pelle. Il clima dell'Eritrea è molto diversificato: Asmara si trova sull'altopiano (2300 m) e ha un clima fresco e ventilato tutto l'anno, un'eterna primavera. Massaua e le zone costiere hanno un clima molto più caldo e umido, che nei mesi estivi diventa torrido, al limite o oltre il limite della tollerabilità per un europeo (come descritto anche in una scena del romanzo). Al posto del deserto di sabbia, elemento chiave dell'esotismo coloniale, in Eritrea io ho visto soprattutto un umile deserto di sabbia e sassi, nella fascia di circa 70-100 km che divide il Mar Rosso dall'altopiano, e poco diverso è quello della Dancalia. Niente a che vedere con gli immaginifici paesaggi sahariani... Un deserto aspro e pochissimo esotico, in linea con gli altri dati della mia esperienza di viaggio.

L'esperienza di quei luoghi ha dunque reso inevitabile parlarne in termini di complessità e eterogeneità, senza concessioni a stereotipi esotizzanti.

Per quanto concerne la rappresentazione di uomini e donne indigeni, le prime figure a comparire sono il personale di servizio della villetta in cui Elvio alloggia: Lettensé la domestica, che si rivela un'«ottima persona» (Tamburini 1997, p. 23).

piccola e minuta, con la pelle color mattone raggrinzita come il guscio di una noce e sembra una donna senza età mentre scivola si-

lenziosa per casa pronta ad anticipare ogni mio desiderio. Sa essere discreta senza mai perdersi di vista, insiste perché mangi e mi rassicura ogni volta sugli ingredienti e la qualità dei cibi che porta in tavola, dettati da ricette che sono un ibrido di piatti eritrei e italiani (Tamburini 1997, p. 23).

Non vi sono tracce di esotismo né similitudini inferiorizzanti nella descrizione della donna, (la pelle simile al guscio di una noce non assume tratti particolarmente negativi) se non la sua particolare attenzione nei confronti del protagonista. La seconda figura è Adgù, il guardiano notturno, nei confronti del quale Elvio mostra compassione, data la sua abitudine di trascorrere la notte all'aperto per controllare la casa: «mi domando se è proprio necessario che dorma all'aperto montando la guardia alla casa e a me che ne sono l'unico abitante. Quali pericoli si nascondono là fuori? Non basta che intorno all'edificio ci sia un muro di cinta alto tre metri?» (Tamburini 1997, p. 14). Adgù è «alto e segaligno» (p. 24), molto ossequioso, («risponde ringraziando per qualunque cosa, [...] mangia in fretta qualche avanzo», p. 24) e inorridisce quando Elvio lo invita a mangiare con lui (p. 24).³⁴ Nonostante si tratti di personale di servizio, l'atteggiamento del protagonista è rispettoso e non prevaricatore, del tutto simile a quello che assume in Italia nei confronti della domestica (p. 23): tale parallelismo sottolinea come non vi siano divergenze nel relazionarsi da parte del protagonista con il personale, italiano e non, cancellando qualsiasi traccia della superiorità esibita da molti bianchi.

La povertà che colpisce lo sguardo di Elvio, poi, è esito della guerra civile appena conclusa e non è naturalizzata: i ragazzetti sono «denutriti» (Tamburini 1997, p. 19) e gli adulti hanno «visi scavati, membra filiformi» (p. 19); i bambini dentro una lurida casupola sono coperti di mosche che non scacciano nemmeno (p. 21). Vi sono anche altre scene che fotografano la gente del posto, senza concessioni all'esotismo o alla commiserazione:

il mio lustrascarpe è un vecchio tutto vestito di bianco che mi ha invitato a sedere con un breve cenno del capo. Come molti eritrei ha

³⁴ Tale atteggiamento è osservato criticamente dal protagonista anche in altre occasioni: Elvio riconosce una «forzata consuetudine alla deferenza, retaggio dell'antica sudditanza di questo paese al mio, che sembra consistere in un misto di gratitudine e rivalsa, ma in lui [un cameriere] prevale una vistosa approvazione del mio stato di straniero ricco e fortunato» (Tamburini 1997, p. 62). L'io narrante è consapevole del rapporto impari e dell'atteggiamento servile di molti neri nei confronti dei bianchi, retaggio di esperienze storiche precedenti.

zigomi accentuati e sporgenti, il mento sottile, il viso conformato in modo che la luce vi fa risaltare il naso, le gote e il labbro inferiore. [...] Passano tre donne con le fute bianche tirate sul capo, seguite da due giovani che indossano giubbotti di pelle e jeans di cui devono essere orgogliosi, consunti ma puliti, con le cuciture ripassate. Un uomo molto anziano procede adagio rasentando il muro con l'aria fiera che gli conferiscono il corpetto attillato e il nero turbante. Un ragazzo privo di una gamba avanza reggendosi su due rozze stam-pelle di legno e rivolge intono lo sguardo offeso che hanno le persone menomate (Tamburini 1997, p. 53).

Lo sguardo dell'osservatore riconosce i segni della povertà nella gente, che però non perde mai dignità, soprattutto gli anziani, così misrappresentati nei testi precedenti:

ho visto da lontano il vecchio seduto su un sasso, vestito di pochi stracci dello stesso colore della polvere ma con il capo avvolto in un turbante bianco che pare una macchia di luce. Mi ascolta senza guardarmi e solo dopo alcuni istanti alza gli occhi, focalizzando me e il fuoristrada alle mie spalle. Ha il ventre avvizzito e rientrante, tutto il corpo solcato da rughe sinuose come quelle che gli incidono il viso. Finalmente leva adagio un braccio e indica la strada che si snoda nel pianoro, annuisce quando per sicurezza ripeto il nome della mia destinazione (Tamburini 1997, p. 188).

L'anziana figura che Elvio incontra lungo la strada verso l'Amba Alagi presenta dei tratti in equilibrio tra miseria e fierezza: nonostante non vi sia una lingua comune, vi è comprensione tra i due³⁵ e la povertà è contrastata dalla lucentezza del turbante bianco nonché dall'aggettivo «sinuoso» che nobilita le rughe dell'uomo.

Lo sguardo di Elvio è colpito dalla «varietà delle gente» (Tamburini 1997, p. 90), un popolo che, nonostante la diversità di lingue e religioni, «ha saputo tenersi unito nella causa dell'indipendenza» (p. 90). Queste

³⁵ Spicca la differenza con l'incontro tra i soldati italiani e un vecchio ne *Lottava vibrazione* (Tamburini 1997, p. 200) dove non vi è alcuna possibilità di comunicazione e di cui abbiamo dato conto in precedenza.

ultime sono le parole di Iskinder,³⁶ collaboratore di Elvio: egli «parla l'italiano con perfetta padronanza» (p. 43) grazie agli studi in una scuola italiana di Asmara, «ha la pelle colore del cioccolato amaro, un testone di capelli lunghi e crespi e un viso largo, coi baffi e una barbetta solo sul mento, le sopracciglia diritte e folte congiunte sopra le radici del naso» (p. 41); «non adopera mai la prima persona, usa un noi che forse rivela più pudore che fierezza» (p. 92). Iskinder ha stretto una relazione con Nadia, una italiana che lavora lì, conosciuta durante la guerra civile e con cui spera di andare in Italia, dove vuole continuare a studiare. Elvio lo stima molto («la sua opinione mi interessa molto di più di quelle di Nadia o di Attilio», p. 91) e sentirà presto la sua mancanza («mi manca più di quanto non credessi», p. 209). Anche altre figure di collaboratori, più marginali, sono descritte nel dettaglio e la dignità nella rappresentazione non viene mai meno.³⁷

Per quanto concerne la rappresentazione femminile, la prima figura che compare è Lettensé, descritta nei termini sopracitati senza concessioni all'esotismo. Le donne si caratterizzano per gli abiti, «macchie di colore vivo» (Tamburini 1997, p. 41):³⁸ l'aggettivazione non comporta accezione negativa trasmettendo la sensazione di sudiciume, che compare solo nei ricordi di un anziano combattente, Gregucci («hanno addosso il puzzo rancido del burro con cui si ungono i capelli senza lavarseli per mesi», p. 63). Pare rilevante sottolineare come lo stesso riferimento all'uso del burro sui capelli assuma un'altra valenza nel ricordo che Elvio anziano ha di Sandù, la madre della giovane con cui lui ora vive: ha «occhi grandi e molli, la carnagione lucente, i capelli unti di burro raccolti in treccine sottili. È venuta a trovare un fratello ascari e ha indossato il suo abito migliore, bianco di lana candida, con le maniche plissettate e il bordo variopinto» (p. 94). In questa descrizione l'aggettivazione è tutt'altro che negativa e lo stesso burro sui capelli non presenta tratti ripugnanti.

36 Sull'indipendenza, il commento di Elvio anziano è in linea con il pensiero di Iskinder: «hanno sostenuto una lotta davvero ammirevole e con tutto il cuore viene da augurare loro una felice riuscita. "La loro voglia di fare ha pochi uguali in Africa, io li conosco bene" asserisce Elvio. "Devono ripartire da zero e occorrerà loro molto tempo, però godono di un vantaggio rispetto a noi: la natura e la storia li hanno abituati ad avere fede in scopi che una sola generazione non arriva a realizzare, diversamente da noi che sappiamo combattere solo per qualcosa che si possa ottenere subito"» (Tamburini 1997, p. 172). Un ulteriore esempio, ai limiti forse dell'idealizzazione, del rovesciamento della prospettiva eurocentrica.

37 Si guardi alla figura di Arefainè (Tamburini 1997, p. 65, 123).

38 Una di esse «fa capolino da un muretto di sassi, segnata dal colore sgargiante della sottana» (Tamburini 1997, p. 110); sono «avvolte in abiti variopinti» (p. 144).

I racconti del tempo della colonia non mancano di riferire della violenza e dello sfruttamento sessuale degli italiani nei confronti delle indigene: anche in tal caso, Guido e Elvio rappresentano le eccezioni alla regola³⁹ dimostrando che anche allora vi erano soldati contrari alle pratiche più comuni. Inoltre, la proverbiale disponibilità delle donne indigene, tanto decantata dalla retorica coloniale prima delle leggi razziali, viene meno quando Elvio si rende conto che «è bastato che soffermassi lo sguardo su una di loro per farla fuggire all'interno» (p. 89).

Un'altra figura femminile è Alganésh, che Elvio incontra in casa dell'anziano amico di suo padre: «una giovane eritrea di circa vent'anni, che mi rivolge uno sguardo di tranquilla intensità»⁴⁰ (p. 162). Il protagonista è infatuato dalla silenziosa ragazza al punto che nel giro di breve tempo ammette a se stesso il desiderio di «abbracciare una donna che incarna l'ignoto più desiderabile che ho mai conosciuto» (p. 181), con una concessione esotica al mistero («ignoto») che essa sembra racchiudere. Tale fascinazione sfocerà in un incontro amoroso, forse uno dei passaggi meno plausibili del romanzo; il fatto stesso che l'io narrante ne parli in termini di sogno («poi tutto assume la sembianza di un sogno», p. 182) fa quasi dubitare dell'effettivo svolgimento dell'incontro. A posteriori il gesto viene interpretato come una sorta di ringraziamento per la visita all'anziano padre, («non voleva me, non esisterà nel mio futuro. Ora rivedo la curva delle sue spalle, la lenta arrendevolezza dei suoi gesti che non ho saputo comprendere», p. 185). Prima di raggiungere tale consapevolezza, Elvio già fantasticava attorno a un improbabile futuro comune (p. 184).

Alganésh è l'ultimo personaggio femminile indigeno raccontato nel testo: in linea generale, occorre evidenziare che tutte le donne, anche con ruoli marginali, hanno un nome proprio e sono puntigliosamente descritte senza eccedere in generalizzazioni o facili esotismi. Non sono depositarie del punto di vista, tuttavia sono descritte con un certo spessore, non per sottrazione come emerge nelle descrizioni orientaliste degli arabi analizzate da Said (2001, p. 228). Nell'analisi dei processi di costruzione dei discorsi orientalisti lo studioso palestinese sottolinea

39 Cfr. p. 98 sgg. e 146; è significativo il brano in cui un commilitone di Elvio, Fiorenzo, attribuisce alla moglie di quest'ultimo, Sandù, atteggiamenti frivoli con gli uomini, in virtù del suo essere africana. Lo stesso poi sarà beffato dalla sua bella italiana, che senza attendere il suo ritorno andrà in sposa a un uomo più ricco (p. 146).

40 Di seguito altre descrizioni della donna che parla con «curata disinvoltura, senza tradire alcun accento» (Tamburini 1997, p. 163); «sbircio le membra lunghe e snelle della ragazza e i lineamenti minuti del viso» (p. 163); «versa la bevanda con gesti leggeri e precisi che come la sua figura danno l'idea di una modesta fierezza. I suoi lineamenti minuti sembrano quelli di un'europea dalla pelle nera» (p. 167).

la tendenza al riduzionismo e alla semplificazione: «la varietà era poi confinata, ridotta al suo nucleo *radicale* attraverso la generalizzazione. Ogni esempio moderno, autoctono, di comportamento diventava un'espressione da ricondurre a quel nucleo originario, che così veniva rafforzato» (p. 231).

Nelle scene che ritraggono gruppi indistinti di donne, l'accento riguarda gli abiti colorati: se tale prospettiva è effettivamente più plausibile oggi che ai tempi della colonia, tuttavia le scelte e i discorsi di Elvio giovane – l'amico del padre del protagonista – ribadiscono come il discorso coloniale non sia stato totalmente pervasivo e al suo interno siano stati scavati degli spazi di dissenso: sono proprio questi ultimi a valorizzare il potenziale critico del romanzo, mostrando come nonostante l'oppressione ideologica del regime vi fossero anche allora, in colonia, voci contrarie. Osserviamo come la ricerca di plausibilità e veridicità storica da parte dell'autore non si traduce in acritiche concessioni ai discorsi ed ai linguaggi del tempo – la missione civilizzatrice e la disponibilità femminile, per citare due esempi.

Alla domanda sulle ragioni di tali scelte descrittive delle donne, Tamburini spiega come esse traggano spunto dal reale atteggiamento paterno, rispettoso nei confronti della popolazione locale:

nel romanzo non si parla molto del rapporto che Guido e Elvio avevano con le donne indigene al tempo della guerra. Mio padre era un uomo dotato di un impianto etico molto solido e rigido, che ritengo lo abbia portato a un istintivo atteggiamento di rispetto verso gli indigeni, e le indigene, e in tal senso ho orientato il personaggio di Guido. Elvio invece ha avuto dopo la guerra un rapporto decisivo con le donne eritree, che lo ha portato a una visione e a un modo di sentire diverso da quello coloniale che nel tempo presente, quello della narrazione, si esprime in modo anche retrospettivo.

Non vi è esotismo nella raffigurazione di persone e paesaggio, anzi, troviamo tra le righe una dichiarazione dal valore metatestuale, emblematica delle scelte autoriali: «è tutto molto pittoresco ma non sono venuto per questo, l'esotismo dello scenario quasi mi disturba e accelero il passo» (Tamburini 1997, p. 144). La netta presa di distanza che si misura anche nelle scelte retoriche offre una visione composita e antistereotipata dell'ex colonia italiana e dei suoi abitanti.

Se uno degli intenti attribuibili alle teorie postcoloniali è quello di creare maggiore consapevolezza degli squilibri di matrice storica tra nord e sud, assumendo «come primo dato di fatto la situazione di subalternità e la posizione di subordinazione e di disparità economica che caratterizza-

no i rapporti delle nazioni dei tre continenti non occidentali (Africa, Asia e America Latina) con l'Europa e l'America del Nord» (Young 2005, p. 11) allora testi come *L'inattesa piega degli eventi* e *L'onore delle armi* paiono indicare tale direzione, senza fare ricorso a similitudini inferiorizzanti, anafore ossessive o altri espedienti retorici che non contribuiscono a sfatare certi miti e discorsi. Tamburini offre una visione articolata, non scevra di perplessità, sia in chi, come Elvio, osserva a posteriori (e in tal caso la presa di distanza verso razzismo e colonialismo può apparire più ovvia, se vogliamo) ma soprattutto in coloro che hanno preso parte in prima persona a quell'impresa, come l'anziano Elvio che sin da allora aveva espresso i suoi dubbi e che non manca mai di rispetto verso la popolazione locale. Parimenti Brizzi fa progressivamente aprire gli occhi al suo protagonista dinanzi agli squilibri di potere in colonia e alle tensioni che trovano sfogo anche nel calcio, per poi degenerare. La «lettura contrappuntistica» che secondo Said (2006, p. 91) mira a guardare a un testo cogliendone l'implicito, nelle opere di Brizzi e Tamburini, a differenza dei *noir*, trova maggiore estrinsecazione.

L'esperienza diretta dei territori delle ex colonie è tassello fondamentale, in modo ancor più incisivo rispetto alle biografie di Tamburini e Lucarelli, delle opere di Erminia Dell'Oro, nata ad Asmara nel 1938; suo nonno vi si trasferì nel 1896 da Lecco, dove si sposò ed ebbe figli e nipoti. Quando Erminia lasciò l'Eritrea per la prima volta per andare in Italia aveva vent'anni: emigrò a Milano dove tuttora vive. Il motivo del trasferimento in Italia è stato lo studio, ma ha sempre mantenuto relazioni con l'Eritrea, paese che considera la sua terra e dove ritorna spesso per incontrare amici e parenti. Sebbene Dell'Oro abbia frequentato scuole italiane in Eritrea, l'ambiente cosmopolita in cui è cresciuta le ha insegnato il valore positivo dell'incontro con differenti popoli: sua madre era di origine ebrea, nella sua casa greci, arabi, indiani erano soliti incontrarsi ed andare in chiesa o in sinagoga non creava in lei alcun tipo di conflitto:

questo crescere tra gente diversa di paesi diversi, questo sentire il muezzin e le campane della cattedrale, i salmi della sinagoga, come se tutto fosse il mio mondo naturale senza che me ne rendessi conto, perché quella era la mia realtà e non ne conoscevo assolutamente altre, indubbiamente qualcosa mi ha lasciato, mi ha molto arricchito (Dell'Oro 2008, pp. 48-49).

Sebbene abbia vissuto in un quartiere per bianchi, Dell'Oro ha imparato a rispettare gli eritrei che sono diventati i principali protagonisti della sua opera; *Asmara addio*, il suo romanzo d'esordio, che corrisponde an-

che ad uno dei suoi testi più apprezzati, lo dimostra chiaramente.

A proposito delle ragioni che l'hanno condotta alla scrittura, afferma in un'intervista:

anche quando ero giovane desideravo scrivere qualcosa di utile, qualcosa che avesse un senso. Arrivata in Italia mi ero accorta che quasi nessuno conosceva la storia delle colonie italiane in Africa. Era una fetta del nostro passato di cui nessuno sapeva o voleva sapere nulla. Le nostre colonie erano piccole, perse in fretta, popolate soprattutto da fascisti... non c'era letteratura su questo argomento (Riccardi 2013).

Queste parole chiariscono l'intento che ha guidato l'autrice e evidenziano la continuità con gli scrittori precedenti che decidono di trattare il colonialismo italiano per cercare di contrastarne la misrappresentazione. L'esperienza di vita di Dell'Oro costituisce un ulteriore fattore decisivo nella scelta di trattare tematiche coloniali, che affiorano in molti dei suoi testi per adulti ma anche per bambini.⁴¹

Una peculiarità della sua scrittura, che in *Asmara addio* trova piena conferma, riguarda lo spazio dedicato al popolo eritreo. Afferma a tale proposito: «ho sempre creduto fosse un dovere morale per chi ha la possibilità di scrivere non dimenticare queste donne, questi bambini e bambine 'perdenti', sconfitti dal destino ma tenaci, coraggiosi, eccezionali» (Riccardi 2013). In tal senso Dell'Oro mira, mediante la scrittura, a coltivare la memoria sulla storia condivisa con l'Italia, portando alla luce voci a rischio di oblio.

Asmara addio esce nel 1988 presso la casa editrice Studio Tesi di Pordenone ed è stato ripubblicato nella serie dei Best Seller Mondadori nel 1993 e da Baldini&Castoldi nel 1997. L'argomento del colonialismo, piuttosto inedito negli anni Ottanta e Novanta, ha destato notevole interesse: nel romanzo si racconta la storia della famiglia Conti e della loro esperienza nel paese africano lungo il XX secolo, durante e dopo il colonialismo. La prima pagina apre a chi legge un'immagine in cui metafore, similitudini e personificazioni abbelliscono e impreziosiscono il paesaggio, al limite del romanticismo:

quando Dio creò Modok, l'isola degli uccelli, era in uno stato di eccitazione. Guardò il mar Rosso, che era uno dei suoi capolavori, ed

⁴¹ Precisiamo infatti che Dell'Oro è una apprezzata scrittrice per bambini, i cui testi hanno frequentemente una ambientazione eritrea. Per una bibliografia completa, si veda il suo sito <http://www.erminiadelloro.com/>.

esaltato dalla bellezza di quei colori allungò una mano sull'acqua, accarezzandola. Sbadiigliando pigramente e allungandosi in una strana forma di polvere di corallo Modok aprì gli occhi al sole. E subito migliaia di uccelli la scossero con il loro richiamo dicendole che era nata e le onde rosa e viola l'abbracciarono donandole conchiglie lucenti, poi si ritrassero perché rimanesse per qualche attimo sola e si abituasse alla vita. Allora io, turbata da tanta bellezza, chiesi a Dio di farmi nascere. [...] Diede un'occhiata all'altopiano dell'Eritrea, una fiaba sospesa nell'aria africana, con il monte Bizen ai cui piedi si aprivano precipizi vestiti di verde, il cielo blu punteggiato dal volo dei falchi, e ai piedi dell'altopiano quella macchia azzurra, viola, verde, le strisce di smeraldo e di ametista che l'adornavano come nastri di festa, e sulle onde puntini bianchi ubriachi di sole, le isole di corallo dove le aquile marine tessevano i loro nidi, le uova dei gabbiani si aprivano alla luce del giorno, le conchiglie cantavano l'antica canzone del mondo che avevano racchiuso nel loro guscio, come inno di ringraziamento, il giorno che Dio le donò al mare (Dell'Oro 1997, pp. 11-12).

Modok resterà l'isola dei sogni della protagonista, Milena, che riuscirà a raggiungere solo all'altezza dell'epilogo. Il tripudio di colori e la preziosità delle immagini trasmettono l'amore e l'attaccamento che chi scrive prova nei confronti di quella terra; passaggi con descrizioni simili costellano il testo:

si andava al mare a Massaua e a caccia nel bassopiano occidentale, si organizzavano gite nei luoghi più suggestivi con pic-nic all'ombra dei sicomori, si villeggiava a Cheren, la bianca cittadina orientale profumata dalle peonie e dagli zaituni, paradiso di uccelli e di ramarri nonché dei numerosi artigiani che lavoravano l'argento stando seduti per terra fuori dalle loro botteghe (Dell'Oro 1997, p. 90).

L'immagine è quasi 'da cartolina', ricca di profumi, colori, piante e animali. Nemmeno il temibile clima di Massaua ha effetti particolarmente nefasti, se non quello di rallentare il ritmo della vita dei suoi abitanti: «era un mondo assonnato quello del bassopiano, e l'alito caldo che spazzava le piane deserte lo rendeva più pigro» (Dell'Oro 1997, p. 123). Anche lo spazio circostante Addis Abeba non trasmette immagini di arsura o morte:

se ci si allontanava di poche decine di chilometri da Addis Abeba, ci si inoltrava nelle terre in cui scorreva il fiume Auash; sulle sue spon-

de dormivano al sole i coccodrilli, le farfalle parevano fiori volteggianti nell'aria, le giraffe correndo sfidavano il vento e le orchidee si riparavano all'ombra di alberi, fra i cui rami cantavano uccelli dipinti di tutti i colori del mondo (Dell'Oro 1997, p. 76).

Ritorna il cromatismo, le varietà di piante e animali che esprimono grande vitalità. La descrizione della pioggia, fenomeno raro, presenta invece tratti comuni a quelli già riscontrati, in quanto arriva e scompare all'improvviso, senza infondere impressioni negative:

il fiumiciattolo non aveva altra soddisfazione che quella delle grandi piogge, quando nuvole nere gonfie di acqua si lasciavano cadere scrosciando fra tuoni e saette. Poi il temporale finiva lasciando sprazzi d'argento nel cielo (Dell'Oro 1997, p. 63).

Il lascito del temporale, gli «sprazzi d'argento nel cielo», annullano il potenziale minaccioso, al pari della scelta di Tamburini che attribuisce a tale fattore la capacità di dare nuova luce ai colori. Parimenti nella citazione seguente, la violenza della pioggia è addolcita da alcune scelte formali:

era la stagione in cui il Mai Belà, nel breve tratto scoperto vicino al mercato, si gonfiava, il cielo azzurro diveniva in pochi attimi buio, cavalcato dalle nubi che arrivavano veloci da chissà dove come furiosi cavalli, e un attimo dopo l'acquazzone spazzava le strade, piegava gli alberi; una sinfonia s'innalzava dai tetti di Asmara e quelli in lamiera divenivano tastiere per invisibili pazzi pianisti che, fra i lampi, estraevano le violente note musicali in un concerto per lamiere e pioggia. Poi, all'improvviso, tutto taceva (Dell'Oro 1997, p. 133).

L'acquazzone portato dalle nuvole produce una sinfonia, immagine non negativa, che ritroveremo anche nelle descrizioni di Ghermandi. E gli odori, che nelle pagine precedenti sono spesso solo sgradevoli, in queste sono sostituiti da profumi: a Massaua, città che la protagonista predilige, il profumo salmastro del mare la conquista. Qui l'incrocio di diversi odori valorizza il cosmopolitismo della stessa, a cui spesso la scrittrice fa riferimento:

nelle strade periferiche e affollate delle botteghe orientali si fondevano l'odore dei bastoncini indiani, d'incenso e di intensi profumi dolciastri con quelli dei cibi esotici che le donne cucinavano nei retrotrotte adibiti ad abitazioni. Sventolavano, appesi fuori dalle bot-

teghe, tessuti variopinti e zurie, e nelle modeste vetrine sottili bracciali di vetro multicolore convivevano con uccellini di carta caricati a molla e scatolette di khol. In quelle zone il vento portava altri odori: quelli del mercato indigeno, dove uomini, donne e bambini, accovacciati davanti a stuoie ricoperte di merci, esaltavano i loro prodotti. Il pungente odore del berberè si spandeva in ogni angolo del grande mercato, variopinto e caotico (Dell'Oro 1997, p. 35).

Lo sguardo di chi legge incrocia colori, cibi, profumi e la sensazione è di una società in movimento, piena di vita: sono certamente gli anni più prosperi, quelli che seguono il fascismo e precedono gli scontri con l'Etiopia, gli anni spensierati dell'infanzia e della giovinezza di Milena.

Asmara addio si apre con la storia di Filippo Conti, nonno paterno dell'io narrante che possiamo considerare alter ego dell'autrice. Alla fine del XIX secolo Conti, attratto da quanto si diceva dell'Africa, («misterioso paese dove gli uomini bianchi andavano a fare gli esploratori e i coloni», p. 12), decide di partire per il Congo («il paese più affascinante del continente nero, [...] un luogo ricco di promesse», p. 13). Per un imprevisto lungo il viaggio, la tappa al porto di Massaua si prolunga, per cui Conti decide di non proseguire ma dirigersi, con una coppia di ebrei lì conosciuti, verso l'altopiano di Asmara dove a dispetto dell'atmosfera di Massaua⁴² («rovente e umida», p. 13) il clima sembra più mite («un paese abitato da un'eterna primavera», p. 14). Il viaggio verso Asmara diventa occasione per ricordare gli allora recenti avvenimenti di Dogali nel 1887 e Adua nel 1896. Riportiamo il brano che esprime, accanto al senso di tragedia, le pretese imperialiste italiane:

si era scritto molto sulla tragica valle africana in cui tra le euforie e le pietre i corpi degli italiani erano stati mutilati e seviziati. Era stata una tragedia che aveva pesato sul cuore dell'Italia e che aveva opportunamente distolto, come ben sapevano i ministri di allora, l'opinione pubblica da scandali nazionali in cui erano coinvolte le banche più prestigiose. Gli italiani mandati in Eritrea per sconfiggere Mene-lik, che la propaganda aveva dipinto come un monarca selvaggio e

⁴² Di Massaua leggiamo che a cavallo tra il XIX e XX secolo era denominata, a causa del clima soffocante, «l'inferno del Mar Rosso» e solo molti anni dopo la denominazione cambiò in «la perla del Mar Rosso grazie alle bellezze del suo mare e alle diverse condizioni di vita in cui le future generazioni avrebbero affrontato il suo clima» (Dell'oro 1997, p. 14). Ciò può spiegare come, ai tempi della battaglia di Adua, la percezione del clima fosse così ostile da parte degli italiani sbarcati, per poi modificarsi progressivamente. Una scelta che spiega al lettore particolari importanti che non appiattiscono le descrizioni su un unico orizzonte.

crudele, divennero i martiri di un episodio che non si voleva dimenticare. Un giorno il lontano popolo abissino, che non aveva chiesto a nessuno di essere colonizzato, avrebbe dovuto pagare a caro prezzo quel massacro (Dell'Oro 1997, p. 15).

L'inciso, «che non aveva chiesto a nessuno di essere colonizzato» esprime l'illegittimità dell'attacco italiano e la presa di posizione della voce narrante.⁴³ Asmara accoglie la piccola comitiva: «l'altopiano apparve loro immerso in nubi bianche che, come soffici coltri, si estendevano sui precipizi e sulle montagne, un mare spumoso che mostrava qua e là, come piccole isole, vette solitarie» (p. 17). L'immaginario di Filippo viene smentito dal paesaggio che gli si staglia innanzi:

la carovana entrò in Asmara, piccolo villaggio, poche baracche, sentieri non lastricati, un fiumiciattolo modesto e tranquillo, ciuffi verdi che tentavano di ravvivare il paesaggio. Filippo pensò al Congo. Qua non c'erano giungle impenetrabili, né fiumi abitati da ippopotami, né mercanti d'avorio. Guardò la terra rossa, il cielo blu che gli parve una delle cose più belle che avesse mai visto (Dell'Oro 1997, p. 16).

Non vi è disagio, ma al contrario lo sguardo di Filippo è rapito e affascinato da ciò che vede, seppure non corrispondente alle sue aspettative: è questa la prospettiva che l'io narrante farà propria.

Il fatto che l'Asmara di Filippo e dei suoi figli fosse quella dei bianchi non impedisce, ma al contrario incentiva a raccontare gli eritrei, confinati nelle zone più periferiche della città. La *location* di chi scrive, pur nella condizione privilegiata, non impedisce la consapevolezza e la costruzione di una prospettiva decentrata:

sul Corso Mussolini, divenuto poi Corso Italia, allora non passavano gli eritrei. Se ne stavano, quelli urbani, ad Abbasciaul, alla periferia di Asmara, a sopravvivere nella loro secolare miseria e si organizzavano come potevano, per ricavare qualche centesimo dagli uomini bianchi, venendo in città a vendere uova e pollame, e i bambini impararono presto, come i disgraziati bambini di tutto il mondo a cui l'estrema miseria dà qualche lezione di sopravvivenza, a tendere la mano per chiedere il *bacscisc*, la mancia (Dell'Oro 1997, p. 22).

⁴³ Il medesimo punto di vista emerge qualche pagina dopo, quando il conflitto italiano contro l'Etiopia viene definito «guerra di aggressione» (Dell'Oro 1997, p. 33).

La prospettiva nei confronti della popolazione esprime empatia, che spesso sfocia in compassione, ma senza esotismi. Si tratta di una narrazione in cui il punto di vista è quello di chi per classe e razza si colloca in una condizione di vantaggio evidente rispetto alla popolazione locale ed è cosciente delle disparità, da cui l'attenzione a non scivolare in descrizioni disinvolute e compiacenti. Infatti, a proposito di alcune delle tante figure che accompagnano l'infanzia e la giovinezza di Milena, osserviamo come esse acquisiscano voce e spazio. Dunque, se da una parte nemmeno *Asmara addio* esula dalla pratica di «parlare in nome» dell'«altro» (Said 2001, p. 125) tuttavia le modalità di rappresentazione variano molto, a partire dalla scelta di indicare sempre i nomi propri degli eritrei, le loro storie, e dunque scegliendo la strada dell'affermazione anziché dell'elisione, per ricorrere ai parametri indicati da Domenichelli.

Una delle prime indigene a comparire è Turù, la lavandaia di casa Conti, che crea curiosità - senza sconfinare nel disprezzo - agli occhi dell'io narrante bambina:

restai ferma un attimo a osservarla, soggiogata da quel personaggio da favola che entrava nel mio mondo fantastico popolato da magiche figure. Era piccola, magrissima, vestita di uno straccio colore del tempo, quel colore che hanno spesso gli indumenti della povera gente dell'Eritrea, un piccolo straccio che la copriva tutta lasciandole scoperte le braccia, due lunghi ossicini verniciati di nero. Il viso, scurissimo, era una carta geografica. Il tempo vi aveva disegnato, con arte e pazienza, trame di rughe che guizzavano come serpentelli, che formavano isolette e continenti, canali in cui scorrevano fiumiciattoli di sudore. Il cranio era completamente raso, e il suo sorriso mostrava un dente traballante, l'ultimo nel centro, ancora restio ad andarsene (Dell'Oro 1997, p. 23).

Nonostante la povertà, questa rappresentazione non presenta tratti negativi, ma associazioni al limite del fantastico: Turù, di cui viene subito indicato il nome proprio, viene definita un «personaggio da favola» e lo sguardo che la descrive è permeato da un fascino romantico e un po' idealizzante, simile per certi versi a quello che descrive in apertura l'isola di Modok. La figura della lavandaia permette di aprire una lunga parentesi sulla sua famiglia, dai suoi genitori sino ai figli, che testimonia la volontà di Dell'Oro di raccontare la gente del luogo e in particolare la loro determinazione, nonostante le molte avversità. La nonna di Turù, Belainesc, sopravvissuta al marito, ai figli e ad alcuni nipoti, pur nel suo silenzio esibisce saggezza e dignità:

tutti la rispettavano e la temevano e nessuno aveva mai capito i suoi lunghi silenzi. Belainesc, nel buio della sua ignoranza avvertiva il cupo, penoso dolore di chi è condannato alla lotta per la sopravvivenza, alla povertà eterna, all'impotenza davanti alla vita che dava al mondo bambini infelici e alla morte che più generosa se li portava via (Dell'Oro 1997, p. 28).

La prima anziana che compare è avvolta da un'aura di rispetto e ammirazione per essere riuscita a sopravvivere a una vita di stenti. Lo strata-gemma che vede il ricorso alla descrizione di uomini e donne locali per raccontare la storia delle loro famiglie è frequente in queste pagine e dà modo a chi legge di venire a conoscenza di storie che conferiscono umanità e dignità a queste persone. Tra i testi sino ad ora considerati, la scelta di raccontare la popolazione locale, riferendosi alle persone con il loro nome proprio, che nelle pratiche discorsive legate alle conquiste – come Todorov ha argomentato – non era certo una prassi, caratterizza solo *L'onore delle armi*, mentre in altri casi l'elisione avviene anche a partire dalla mutilazione o modifica del nome (si pensi al caso dello zaptiè che ne *L'ottava vibrazione* gli italiani ribattezzano Dante). Tra le tante figure femminili indigene vi è Mafrasc, tata della protagonista, descritta come «una bella ragazza che sorrideva sempre esibendo denti bianchissimi e profonde fossette sulle guance rotonde. Aveva una notevole cultura cinematografica essendo stata presso una famiglia dove c'era un fortunato bambino che ogni giorno veniva mandato al cinema con lei» (p. 100). Anche questo personaggio, seppure marginale, consente all'autrice di aprire una parentesi sulla sua famiglia e in particolare sulla sventura che l'ha colpita quando arrivò una invasione di cavallette (p. 103 sgg.). Un'altra domestica, Rigbè, a cui sono dedicate molte pagine perché accompagna fino alla fine la famiglia di Milena, viene descritta come «una donna di età indefinibile, alta, magra, con un occhio completamente indipendente dall'altro e una croce nera tatuata sulla fronte spaziosa. La sua bruttezza fu subito spazzata via da un grande sorriso cordiale, dall'allegria di ogni suo gesto, dalle vivaci parole che in un italiano molto vago davano il benvenuto ai padroni» (p. 67). Il particolare dello strabismo e la croce nera, la cui carica semantica potrebbe risultare disturbante, sono subito cancellati dalla cordialità della donna, che, come si legge anche successivamente, «sarebbe stata la più bella presenza nella casa dei Mayer» (p. 69). Anche di questo personaggio viene raccontata la storia, al pari di altre figure che attraversano la vita della giovane protagonista; gli indigeni, anche se non prendono parola, non subiscono processi di annullamento, anzi: in tal senso ritroviamo uno degli assunti del postcolonialismo individuati da Young, secondo cui

tale approccio «con la sua sensibilità per i subalterni, per i contadini, per i poveri e per gli emarginati di tutti i tipi, sfugge alla cultura d'élite e si lega a quelle conoscenze subalterne storicamente considerate di scarso valore, ma ora rivalutate in quanto giacimenti legittimi di culture e controsaperi» (Young 2005, p. 135). La valorizzazione della voce dell'«altro/a» sottolinea l'accezione postcoloniale di *Asmara addio*, al pari de *L'onore delle armi* e per certi versi de *L'inattesa piega degli eventi* dove Lorenzo Pellegrini comprende progressivamente le ragioni dei colonizzati, portatori di istanze.

L'attenzione nei confronti degli anziani rappresenta un'altra peculiarità di *Asmara addio*, che ritroveremo valorizzata da Ghermandi e Mohamed Aden. Mahasciò, ex ascaro, ha un

bellissimo viso altero, capelli e baffi bianchi e indossava sempre una larga mantella nera. [...] Si appoggiava con molta dignità a un bel bastone dal pomo d'argento, anche questo ereditato da chissà quale ufficiale ormai scomparso. Quando lo incontravo si chinava fino a terra in segno di saluto e la mantella gli disegnava attorno un'ala scura. Ed era, Mahasciò, così dignitoso e fiero in ogni suo gesto che in quel saluto non c'era servilismo (Dell'Oro 1997, p. 31).

La fierezza del personaggio, nonostante l'età avanzata e la condizione subordinata ai bianchi,⁴⁴ viene valorizzata dal doppio riferimento: «molta dignità» e «non c'era servilismo». Il medesimo rispetto si riscontra nella descrizione di un altro anziano: «c'era il bel vecchio con una lunga tunica e i capelli bianchi che gli scendevano sulle spalle; vedendoci poco si affidava al suo bastone e lo si sentiva arrivare dai rintocchi sul marciapiede. Esiliato nella sua dignità, non chiedeva nulla» (p. 130). Gli anziani non vengono dipinti come residui di umanità disperata e incivile, pur nella constatazione della loro condizione di inferiorità materiale.

Una presa di posizione netta, che non lascia nulla all'implicito, spicca nelle parole di Mario, il padre di Milena, che alle domande – in piena epoca fascista – che in Italia gli vengono poste sull'Eritrea, risponde che «non sono i barbari descritti dalla propaganda fascista» (p. 40); inoltre, quando gli si chiede se in Africa tutti gli italiani siano fascisti, risponde:

44 Si incrociano nel testo le battute ingenerose di alcuni italiani che ancora ritengono di aver agito in favore della ex colonia: «questa gente non ha riconoscenza» (Dell'Oro 1997, p. 31). Il medesimo atteggiamento di diffidenza e superiorità è espresso anche altrove: «brava gente ma è meglio non fidarsi» (Dell'Oro 1997, p. 14).

«quasi tutti», precisò Mario. «Io credo di appartenere a un numero esiguo di antifascisti. I miei genitori sono stati fra i primi colonizzatori, mio padre non ha mai combattuto in nessuna campagna d'Africa ed ha avuto con gli eritrei degli ottimi rapporti. Devo confessare che anche le mie sorelle hanno una grande ammirazione per Mussolini, ma noi in Africa sappiamo ben poco se non che i nostri ragazzi possono venire in Italia gratuitamente a fare le vacanze, che l'Italia è un paese 'avviato sulla strada delle grandi potenze' e che migliaia di uomini giungono continuamente a Massaua, e molti di loro sono dei disgraziati che fuggono volentieri dalla patria...» (Dell'Oro 1997, p. 40).

La retorica fascista trova nelle parole di Mario un netto controcanto, che contesta la presunta inciviltà della popolazione locale nonché smitizza l'emigrazione in Africa, in molti casi una vera e propria fuga dall'Italia, inserendo, al pari dell'ex combattente Elvio ne *L'onore delle armi*, una voce critica nei confronti del fascismo al potere. Anche i nonni materni di Milena, ebrei, sono emigrati in Eritrea per seguire la figlia Sara andata in sposa a Mario, ma soprattutto a causa del clima che si stava inasprendo contro di loro. Sono gli stessi anni dei tentativi italiani di sopraffazione della colonia, descritti come un inutile sacrificio di vite umane:

la madre patria, che di tanti sogni e promesse aveva nutrito i suoi figli, abbandonò i combattenti al loro destino in Africa orientale che, scalzi, denutriti, con vecchie armi e munizioni spesso inservibili, senza notizie da casa, esposti al freddo delle notti sull'altopiano, difesero inutilmente quell'impero per cui morirono più uomini nel tentativo di non perderlo di quanti non fossero morti per la sua conquista (Dell'Oro 1997, p. 73).

Le nefandezze della guerra del 1936 contro l'Etiopia, a cui molti eritrei avevano partecipato perdendo la vita, occupano molte pagine al centro del romanzo (p. 149 sgg.): in tale occasione il narratore si sofferma sull'uso dell'iprite e sui suoi micidiali effetti. Se consideriamo che il romanzo è stato pubblicato per la prima volta alla fine degli anni Ottanta ne cogliamo la portata innovativa ed anche politica, nel senso che Albertazzi attribuisce alle narrazioni postcoloniali: «narrare non significa solo proporre vie di fuga: è anche far riflettere, spingere al cambiamento» (Albertazzi 2013, p. 97). Nel romanzo di Dell'Oro, l'intreccio della storia

italiana e eritrea⁴⁵ precede e supera il periodo coloniale, a dimostrazione del rapporto di lunga durata tra i due paesi, oggi rimosso. Nel romanzo leggiamo dell'ascesa del fascismo, dell'impresa coloniale, del dopoguerra ma anche dell'annessione all'Etiopia nel 1962 che esaspera i disagi degli indipendentisti eritrei. Ciò produce scontri che spingeranno gli europei ad abbandonare il paese; nel 1974 vi sarà un ulteriore momento di crisi, per cui anche i genitori della protagonista perderanno la loro impresa, nazionalizzata. La guerra trasforma la città e quando la protagonista, che aveva lasciato l'Eritrea per l'Italia qualche anno prima, vi ritorna trova «un luogo stracciato che la luce del giorno fa pesare sul cuore, la città che vedevo era il regno dell'ombra e della desolazione» (p. 240). È la fotografia di Massaua agli occhi di Milena adulta, di cui da giovane non era stata capace di vederne la povertà, che ora spicca più acuta:

allora Massaua era viva, era allegra, risuonava di voci e colori. Eravamo troppo giovani e felici per vedere le sue miserie; correndo dietro allo struzzo che trascinava un carretto con sopra una scimmia e una gallinella spaurita, non badavamo al bambino affamato che ci guardava come fossimo di un altro pianeta, o alla madre che spremeva i suoi seni avvizziti per un neonato già vicino alla morte. Ma allora la miseria camminava in punta di piedi, o se ne stava nascosta dentro case di periferia che noi ignoravamo e il vecchio cieco e lo storpio cui dare un soldino erano solo qualcosa della bella Massaua, un attimo di compassione e poi un'abitudine. Allora non sapevo che i tempi felici non sarebbero durati per sempre; credevo che gli anni a venire non avrebbero mutato Massaua, l'allegria delle notti di festa, delle gite sul mare (Dell'Oro 1997, p. 245).

Lo sguardo di una bambina bianca privilegiata non coglieva la povertà che poi, a causa del conflitto, si è aggravata. La consapevolezza matura anni dopo con il suo portato di amarezza e nostalgia per un luogo ed un tempo che non sono più. La poetica di Dell'Oro anche da questo punto di vista fa proprio uno dei significati del concetto di postcoloniale, secondo cui la lettura dell'oggi non può ignorare «la centralità assoluta e la portata globale del fenomeno del colonialismo» (De Chiara 2006, p. 41);

⁴⁵ A livello testuale, tale rapporto è esemplificato anche dalla vicenda di Elias, il cui padre cadde combattendo contro gli italiani nel 1936; il ragazzo sarà accolto in casa Conti e la sua storia consente di aprire una parentesi non solo sulla sua famiglia, ma anche sullo scontro coloniale.

nel caso specifico del rapporto tra Italia e Eritrea, come anche sostiene Labanca (Labanca 2008, p. 54) è difficile pensare che sessant'anni di colonialismo siano passati senza lasciare traccia nella storia di entrambi i paesi.

Asmara addio è un romanzo carico di nostalgia, nella accezione mento esotica che l'espressione «mal d'Africa» racchiude: Asmara, Massaua, le isole sono i luoghi dell'infanzia e della giovinezza di Milena a cui resta indissolubilmente legata e dei quali trasmette un'immagine che sfiora talvolta l'idealizzazione e il romanticismo: sono territori guardati e vissuti da una prospettiva interna, in cui la condizione di indiscutibile privilegio dell'io narrante non ne oscura la capacità critica né empatica. Pur concentrandosi sulle tre generazioni di una famiglia italiana, il romanzo non prescinde dall'attenzione verso la popolazione locale, che non fa da sfondo alle vicende ma ne è protagonista: il fatto stesso che anche i personaggi più marginali abbiano un nome proprio è indicativo della volontà di restituire umanità a un popolo che, come molti altri colonizzati, è a rischio di misrappresentazione. Il rischio di squilibrio è indebolito anche da precise scelte retoriche: personificazioni e similitudini impreziosiscono le descrizioni dell'ambiente fisico, valorizzandone la bellezza e l'eterogeneità. Queste, accanto ad alcune spie critiche nei confronti del regime e dell'impresa coloniale, contribuiscono a dare forma a «l'istanza etica di fare spazio discorsivo per l'altro, creare lo spazio affinché l'altro possa esistere, possa manifestarsi, possa *rispondere*. Etica, dunque, soprattutto come richiamo alla relazionalità, alla possibilità che esista un relazionarsi reciproco» (De Chiara 2006, p. 42). In *Asmara addio* si danno le condizioni per la relazione, nella consapevolezza dell'imparità delle condizioni dei personaggi. Sul medesimo orizzonte possiamo collocare i romanzi di Brizzi e Tamburini, che creano degli spazi di espressione per l'«altro».

Un punto di vista altrettanto consapevole della propria *location*, segnata in tal caso dall'appartenenza al gruppo dei colonizzati – che marca una differenza sostanziale con le biografie degli autori e autrici sino ad ora analizzati – appartiene a Gabriella Ghermandi. Nata ad Addis Abeba nel 1965 da padre italiano e madre eritrea e trasferitasi a Bologna nel 1979, racconta in *Regina di fiori e di perle* un secolo di storia coloniale, dalla vittoria di Adua contro gli italiani (1896) fino alla fine del regime di Mengistu (1991), intrecciando voci italiane e africane. L'io narrante è Mahlet, una giovane etiope che racconta la sua vicenda personale dall'infanzia all'età adulta, fino al trasferimento in Italia.

La scelta del tema, in continuità con i precedenti romanzi, esprime la volontà di portare luce su un periodo del passato italiano gravato per troppo tempo da omissioni e lacune; nel caso di Ghermandi, alla volontà

di impegno si affianca il punto di vista, che appartiene ad una persona figlia di una ex colonizzata e che dunque racconta le vicende da una prospettiva interna, opposta in tal senso alle narrazioni di Lucarelli, Longo, Brizzi e Tamburini e più vicina a Dell'Oro, seppure con la discontinuità dettata dall'appartenere al gruppo dei colonizzati e non dei colonizzatori. I motivi che hanno spinto Ghermandi a scrivere sono chiaramente espressi in un'intervista:

quando ho scritto *Regina di fiori e di perle* sono stata spinta anche dalla rabbia, soprattutto verso quelle persone che continuavano a dirmi: «Noi vi abbiamo fatto le strade, vi abbiamo fatto le scuole...» Alla fine del romanzo c'è un personaggio che dice: «Voi ci avete fatto le strade e le scuole, noi vi abbiamo pagato le strade e le scuole per i prossimi trecento anni» (Comberiati 2007, p. 144).

Spicca la volontà di raccontare un'altra storia, dalla parte dei colonizzati, per smantellare molti dei luoghi comuni che ancora (r)esistono sul tema del colonialismo italiano. La scelta del punto di vista rende inequivocabile la volontà di riscrittura critica della storia⁴⁶ e di espressione della propria versione di essa. Tali scelte si collocano all'interno di un processo messo in moto da scrittori e scrittrici postcoloniali, le cui opere Said descrive come segue: «tali interventi non soltanto fanno parte integrante di un movimento politico, ma sotto molti aspetti rappresentano l'immaginazione che guida con successo il movimento stesso, una energia intellettuale e metaforica che riesamina e ripensa il terreno comune a bianchi e non-bianchi» (Said 2006, p. 239). Tali spazi e storie condivise, intrecciate, rappresentano il sostrato del romanzo che in tal senso si colloca in continuità con i testi di Tamburini e Dell'Oro, con i quali condivide anche la complessità nelle descrizioni. L'ambiente e il clima infatti non sono tratteggiati con scelte retoriche volte a enfatizzarne gli aspetti negativi. Una delle prime immagini riguarda la foresta in cui i combattenti etiopici trovano rifugio dagli italiani:

da qualche tempo stavamo nascosti in un posto chiamato Menageshà. Una foresta con alberi grandissimi, antichi, di oltre quattrocento anni. Era una foresta quasi magica, protettiva. Gli alberi erano stati piantati dal nostro grande Zera Yacob. Tra le loro foglie verde

46 Si rimanda ai contributi, in bibliografia, di Roberto Derobertis (2008), *Per la critica di una modernità maschile e coloniale italiana. Note su Tempo di uccidere di Ennio Flaiano e Regina di fiori e di perle di Gabriella Ghermandi* e di Giuliana Benvenuti, *Da Flaiano a Ghermandi: riscritture postcoloniali*, che ben evidenziano tale volontà.

smeraldo giocavano i raggi del sole, e sui loro rami stavano piccoli gruppi di *gureza*, le grandi scimmie volanti bianche e nere (Ghermandi 2011, p. 14).

A parlare è Yacob, l'anziano etiope che ricorda il suo passato di resistente. I riferimenti alla folta vegetazione⁴⁷ e ai suoi colori vivi contrastano l'immaginario e anche quando vi sono riferimenti a zone aride non compare la sensazione di morte e abbandono: «il mio sguardo si allungò fino ai bracci montuosi che circondavano il Catino del viso di Maria. Bracci senza il folto degli alberi della foresta. Solo erba quasi secca, aloe con i fiori rossi e qualche cespuglio di piante spinose» (Ghermandi 2011, p. 29); in tal caso, la presenza di qualche fiore colorato spezza la sensazione di arsura e deserto. Anche l'azzurro terso del cielo non è sinonimo di caldo insopportabile e non impedisce agli uccelli di volare: «la mattina il cielo era terso, di un azzurro intenso. Tra gli alberi ne intravedevo degli squarci solcati da nibbi e rondini. L'aria era fredda e pulita» (p. 34). L'aria pesante e irrespirabile di altre narrazioni in queste pagine è «fredda e pulita», rigeneratrice. L'unico momento in cui il caldo diventa ostile si coglie nel passaggio in cui Yacob percorre le gole: «soffrii e sudai per il caldo delle gole» (p. 57). Il sole, solitamente insopportabile, nelle prime ore della giornata è invece «mite»: «era mattina. Un sole mite, di una spanna appena sopra il tetto di casa, si affacciava al cortile» (p. 88). Anche i colori, al pari delle rappresentazioni di Tamburini e Dell'Oro, non mancano: «arrivò l'alba. Tra i colori, nel cielo, splendeva ancora l'ultima stella» (p. 55); «ci sono cinque laghi dentro e fuori la città, tra le case ai margini dell'abitato. Al tramonto fenicotteri solcano il cielo per spostarsi da un lago all'altro e il rosa intenso delle loro ali si confonde con i colori del tramonto. Volano nelle ore d'ambra di fine giornata, assieme a stormi di altri uccelli» (p. 298). La bellezza del paesaggio ricorda alcuni scorci tratteggiati in *Asmara addio*.

La pioggia cade violenta e improvvisa, senza però assumere tratti negativi:

dopo, la stagione delle piogge si manifestò con la sua solita irruenza, e la vita di tutti noi, come accadeva ogni anno in quel periodo,

⁴⁷ Vi sono altri passi simili: «un ammasso di alberi secolari, con chiome folte e intorcinate le une alle altre, in cui il verde scuro di una si mescolava a quello più chiaro di un'altra» (Ghermandi 2011, p. 220); «c'era un vecchio sicomoro con le radici che si annodavano ai sassi del muretto a secco prima di piantarsi in terra. Sotto le sue fronde generose, che in parte ombreggiavano un pezzo del cortile della stazione e in parte un ampio sterrato, loro si scambiavano segreti amorosi» (Ghermandi 2011, p. 79).

si ritirò. [...] Fuori era solo acqua e fango. [...] Le piogge battevano ritmicamente il tetto di lamiera ondulata della nostra casa. Noi, tra un racconto e l'altro, ne seguivamo l'andamento. [...] Talvolta nell'esplosione c'era un doppio ritmo: con l'acqua cadeva anche la grandine, in chicchi grossi come arachidi. E poi, volume discendente. Il temporale volgeva al termine. Sul tetto picchiava una pioggia lieve e sottile. [...] Le piogge durarono ininterrotte fino alla fine del mese di Puagumé e il primo dell'anno, all'improvviso, smisero. In pochi giorni un sole imperioso asciugò le strade. [...] I fiori gialli con cui ogni anno si adornano le case per la grande celebrazione inondavano campi, orti, cigli delle strade, prati... il loro giallo si stendeva ovunque, a perdita d'occhio. Si attendeva solo il ritorno delle rondini per considerare avviata la stagione secca. Ma le rondini non arrivavano, passarono altri giorni e in luogo del garrire festoso comparvero nuvole fuori stagione. Il cielo si ricoprì di uno strato plumbeo. Un grigiore immobile, persistente, che non dava alcun segno di schiarita né di pioggia. Poi, una sera, l'acqua. Per infinite ore cadde una pioggia inusuale, lenta, silenziosa, che non produsse alcun suono sul tetto di lamiera, né fiumi d'acqua e fango che scendevano verso valle (Ghermandi 2011, pp. 60-61).

Alle piogge, il cui suono ricorda «la sinfonia [che] s'innalzava dai tetti di Asmara» (p. 133) segue lo sbocciare della natura e non un'afa peggiore di prima come accade in altre descrizioni. Nel finale della citazione Ghermandi ricorre alla pioggia per anticipare cattive notizie: l'inusuale silenzio con cui si manifesta preannuncia l'uccisione per mano dei soldati italiani della amata sorella di Jacob e del suo sposo, un italiano passato dalla parte della resistenza. Il cambiamento climatico dato dal ritorno imprevisto di una pioggia stranamente silenziosa è un presagio nefasto, destinato ad avverarsi. Si tratta dell'unico caso in cui si attribuiscono ai fattori atmosferici toni negativi, che altrimenti vengono considerati parte della vita dell'uomo, di cui scandiscono i ritmi.

Vi sono anche campi coltivati, immagine poco presente negli altri testi, che offrono all'osservatore una sensazione di pace e benessere: «io mi beavo gli occhi di quel mare verde che ondeggiava mosso dal vento. E infine tornavamo per la raccolta, quando i campi che si stendevano a perdita d'occhio erano dorati e splendenti come il sole, e i contadini passavano giorni con i falcetti a tagliare le spighe» (p. 46). L'ambiente si mostra in linea generale poco ostile e, anzi, le caratterizzazioni positive sono maggioritarie.

Al pari di Dell'Oro, anche Ghermandi inserisce nella narrazione le abitudini della popolazione locale, permettendo a chi legge di venire

a conoscenza di aspetti di quella tradizione altrimenti ignoti e dunque dando spazio a quelle conoscenze subalterne considerate di poco rilievo a cui si riferiva Young. Medesimo significato assume la presenza di termini in amarico e la scelta di riprodurlo nei caratteri originali che dimostrano, a differenza dei romanzi precedenti (e ad eccezione di Dell'Oro che inserisce un glossario in chiusura del romanzo), la volontà di dare testimonianza della cultura del popolo etiope.⁴⁸ In una interessante intervista Ghermandi racconta del suo rapporto con le lingue materna e paterna, spiegando come esse siano intrecciate e la seconda risuoni della prima:

il mio italiano, seppure appreso come lingua d'origine, era diverso dall'italiano d'Italia, quantunque si attenesse alle stesse regole grammaticali. Se è vero che la lingua è il nostro mezzo per decodificare il mondo che ci circonda, per relazionarci con esso e rendere le nostre emozioni intelligibili, allora il mio è un italiano d'Etiopia, nato all'ombra dei sicomori e intriso dell'aroma di spezie e incensi, che risente delle lunghe giornate di pesca nel fiume Awash e nel lago di Metahara, quando alle nostre spalle scorrevano file di dromedari che venivano a pascolare nella savana. Un italiano pieno di immagini culturali etiopi, immagini sulla natura e metafore care all'amharico; differente da quello parlato in Italia dove a seconda della città assorbe parole dialettali, diventando in alcuni casi un italiano «zonale» (Ghermandi 2013).

Anche l'italiano in *Regina di fiori e di perle* vive simili sollecitazioni, accentuate dalla presenza di parole in amarico che, come sottolinea Andrea Sirotti a proposito di altre due autrici postcoloniali, Igiaba Scego e Cristina Uba Ali Farah, non nascono dalla «volontà di conferire una coloritura 'esotica' alla narrazione. In quasi tutti i casi si tratta di scelte necessarie» (Sirotti 2013, p. 83).⁴⁹

Oltre alla lingua, anche lo spazio destinato alla descrizione di feste e tradizioni, cibo e usi locali, costruisce un'immagine tutt'altro che sel-

⁴⁸ Sull'apparente assenza di conflittualità tra la lingua del colonizzato e quella del colonizzatore nel caso italiano si sofferma Maria Grazia Negro nel saggio citato in bibliografia, *"Un giorno sarai la nostra voce che racconta": la questione linguistica nella letteratura postcoloniale italiana* dove a proposito di Ghermandi spiega come l'uso dell'italiano assuma valore rivendicativo: «scrivere e parlare in italiano significa piegare questa lingua a mezzo di resistenza e di ricordo, significa forgiare un'arma utilizzata a suo tempo dall'ex-colonizzatore e ritorcerla oggi contro di lui per costringerlo a non dimenticare le sue malefatte» (Negro 2013, p. 68).

⁴⁹ Si tratta in particolare di riferimenti a festività, pietanze, esclamazioni, indumenti.

vaggia e incivile del popolo etiope,⁵⁰ caratterizzato da quella dignità che manca in molte delle rappresentazioni offerte da Brizzi e Lucarelli in particolare e che è più comune nei testi di Dell'Oro e Tamburini. Anche l'approccio agli odori appare molto diverso e non evoca senso di nausea e ribrezzo:⁵¹ ad esempio, in *Regina di fiori e di perle* – come anche in *Asmara addio* – il mercato è ricco di profumi e il rito del caffè, con il suo aroma, apre e chiude il testo di Ghermandi, descrivendo peraltro una pratica diffusa tra la popolazione.

Ghermandi permette a chi legge di entrare dentro le vite e le abitudini etiopiche, soffermandosi sulla lingua, sul cibo, sulle feste, dando dignità e spessore al suo popolo, capace di relazionarsi serenamente con l'ambiente circostante, i cui tratti di ostilità sono molto ridotti.

Tale approccio si evince anche nelle scelte rappresentative delle persone, descritte da un punto di vista interno, empatico, che non concede nulla a esotismi eurocentrici; il romanzo si apre e chiude con le figure di alcuni anziani, veri e propri punti di riferimento per i più giovani, dai quali vengono rispettati e onorati. È significativo come anche la similitudine con gli animali, diffusa nel linguaggio della colonia, venga utilizzata da Ghermandi con un'accezione rovesciata: «loro in un angolo un po' discosto, imbozzolati negli *shemmà* bianchi, con quel singolare aspetto di uccelli protettori, benedicevano il caffè alle donne e osservavano tutt'attorno» (Ghermandi 2011, p. 5).⁵² Tale scelta retorica assurge a paradigma dell'intero testo, in cui il rovesciamento del punto di vista si applica a tutti i livelli, retorici e di contenuto. Le similitudini con il mondo animale hanno accezione contraria rispetto a quelle in cui ci siamo imbattuti sino ad ora, in quanto svolgono una funzione nobilitante; a proposito dei combattenti nella resistenza, essi si autodefiniscono «ve-

50 Di seguito alcune citazioni a proposito delle festività: «Debre Zeit è la cittadina dei laghi e del grande sicomoro del lago di Ireccia, dove i kallichà a Meskerem festeggiano la fine e l'inizio dell'anno ringraziando e portando offerte alla divinità del lago» (Ghermandi 2011, p. 297); del cibo: «il genfo e la scia densa dell'aroma di burro e berbere» (Ghermandi 2011, p. 182), il dolcissimo «baklava» (Ghermandi 2011, p. 282), lo stufato piccante «injera con del siga wot» (Ghermandi 2011, p. 282); e infine del mercato «scoppiettante e imprevedibile» (RF, p. 83), «cuore pulsante di vita» (Ghermandi 2011, p. 84).

51 Ne *L'ottava vibrazione* un personaggio italiano «aspirò l'aria, lui li sentiva tutti, quello bruciato del caffè, quello amaro del tè, la polvere che gli grattava il naso, il berberè, così aspro e così dolce, anche quello di Ahmed e pure il suo, cotone caldo e sudore, li sentiva tutti [gli odori] e gli facevano schifo. [...] Ecco, anche l'acqua puzza» (Lucarelli 2008a, p. 183).

52 Il medesimo parallelismo tra gli anziani e gli uccelli protettori si ritrova all'altezza dell'epilogo (Ghermandi 2011, p. 298) e la stessa similitudine è riferita anche a Yacob: «io rispondevo al suo sorriso e lui piegandosi, come un uccello che vuole becchettare, avvicinava il suo volto al mio e sussurrava» (Ghermandi 2011, p. 6).

loci come dei ghepardi» (p. 15); «noi non eravamo semplice bestiame» (p. 225), afferma una donna che si è unita alla resistenza nella foresta. Il rispetto nei confronti degli anziani deriva anche dal loro impegno nella lotta di resistenza, esaltato sin dalle prime pagine del testo: «mia madre e mio zio Mesfin dicevano che i tre anziani, soprattutto il vecchio Yacob, erano stati valorosi guerrieri, dei grandi *arbegnà*» (pp. 8-9). Yacob in particolare è descritto nei seguenti termini: «sulla sua pelle bruna spiccava il bianco: quello dei capelli quasi rasati, della barba corta sul mento del viso minuto, il bianco dello *shemmà* avvolto al busto, dei calzoni che terminavano sui legacci di cuoio dei sandali, oltre al bianco del suo unico dente che spuntava dalle labbra» (p. 88); la barba corta e il bianco della veste non veicolano senso di abbandono e sudiciume e anche l'unico dente è in un certo senso nobilitato dal medesimo colore. In chiusura del romanzo, ritorna una descrizione dei tre saggi:

c'era il vecchio Selemon, zio di mio padre, fratello di mio nonno. Un tempo era stato contadino. Le sue mani, con la pelle del palmo screpolata, odoravano ancora di terra. Mani grandi, di un corpo possente anche da vecchio, con una testa tonda velata del bianco dei capelli corti. Sotto lo *shemmà* indossava vesti militari. Maglione, camicia, pantalone e scarponi. «Durano in eterno», diceva. Poi c'era il vecchio Yohanes, fratello del vecchio Selemon, di mio nonno e zio di mio padre. Alto, magro, nel viso ovale un naso lungo con la punta ricurva e due occhi piccoli. Sembrava un pappagallo, e da piccola, quando apriva le braccia sottili, mi aspettavo di vederlo volare e planare sul tetto di casa. Un tempo era stato un maestro. Il primo del suo villaggio. A lui piaceva raccontare storie da far ridere. E faceva ridere da doversi tenere la pancia. E infine lui, il mio preferito. Il vecchio Yacob. Fratello della mia bisnonna Helen, nonna di mia madre. Un unico grande dente in una faccia triangolare di pelle raggrinzita, conciata dal tempo, e un sapere prezioso annidato tra le rughe. Occhi dolci, sguardo morbido, senza spigoli. Tutti smussati dall'aver tanto visto (p. 298).

La dignità e la saggezza degli anziani si pongono in maniera antitetica rispetto alla retorica riproposta da romanzieri precedenti e tali scelte non si possono ricondurre solo al punto di vista diversamente situato di chi racconta, poiché anche nel caso di *Asmara Addio* e *L'onore delle armi*, pur appartenendo le voci narranti al gruppo dei bianchi colonizzatori, non incappiamo in quei dispositivi narrativi connotati sui quali Labanca poneva l'accento.

Un esempio che sottolinea la distanza delle scelte rappresentative

emerge dal confronto tra le immagini sino ad ora offerte degli anziani e la seguente:

piccolo, magro, il gabì di cotone incollato al corpo dalla pioggia come se glielo avessero disegnato sulla pelle. [...] Agitava un bastoncino e gridava qualcosa, la gridava a lui ma Pasolini non lo sentiva neppure perché biassicava tra le gengive nude. Poi si avvicinò, e Pasolini lo vide meglio, ciuffi bianchi di barba sulle guance, radi come quelli di una capra vecchia, un occhio schiarito da una cicatrice che gli abbassava l'angolo di una palpebra (Lucarelli 2008a, p. 200).

In queste righe tratte da *L'ottava vibrazione* il vecchio non parla, ma grida e biassicava tra le gengive nude: anche Yacob ha un dente solo ma la sua immagine è completamente diversa. Inoltre, il paragone con una «capra vecchia» poco nobilita il vecchio africano di Lucarelli, nonché la caratterizzazione dell'occhio sottrae umanità. La sola comparazione tra la visione degli anziani che si offre ne *L'ottava vibrazione* (ma anche ne *Un mattino a Irgalem* la vecchiaia è associata a malattia e morte) e quella che emerge in Ghermandi trasmette a chi legge messaggi opposti.

Ancora sul contrasto si basa la descrizione dei combattenti, impreziositi dalle loro divise in *Regina di fiori e di perle* e paragonati a animali nella battaglia di Adua:

si susseguirono migliaia di guerrieri in abiti d'onore, alcuni gruppi su cavalli bardati, altri a piedi con lance, spade, scudi, giovani militari con divise di diverso tipo, le divise della Guardia d'onore, quelle della polizia di Addis Abeba con il loro capo, Ras Abebe Aregay... Alcuni gruppi avevano solo le vesti e le armi tradizionali; in mezzo a loro i capi, ammantati nelle cappe nere ricamate con fili d'oro; altri gruppi avevano divise moderne, color cachi con pantaloni alla cavallerizza, fucili e cartucchiere (Ghermandi 2011, p. 168).⁵³

La scrittrice non fa frequenti concessioni alla violenza delle battaglie; leggiamo in un passo che i guerriglieri «cantavano giurando in nome del cavallo del loro capo... che sarebbero tornati con dieci tallian sollato uccisi, con quindici, con il membro reciso di almeno cinque uomini, con il membro reciso di dieci» (p. 169). Se la pratica di mutilare il nemico era effettivamente in uso, non troviamo in *Regina di fiori e di perle* ulteriori

⁵³ La battaglia che questo esercito si prepara a combattere è contro l'invasione italiana del 1935.

descrizioni a parte questa dichiarazione. L'esercito italiano, da parte sua, non è da meno quanto all'uso della violenza, visti il ricorso ai gas (p. 171) e gli atti di gratuita brutalità nei villaggi, in particolare per rappresaglia all'attentato a Graziani (pp. 218-219).

Sono le rappresentazioni delle donne a segnare la maggiore distanza rispetto all'immaginario plasmato dalla retorica coloniale. Ghermandi volge particolare attenzione alla dimensione di genere, rovesciando i paradigmi della animalità, disponibilità e condiscendenza femminili per valorizzare ruoli decisionali e attivismo delle donne, anche nella lotta di resistenza. Una delle prime descrizioni riguarda Amarech, l'amata sorella di Yacob: «un mondo d'incanto le si leggeva sul volto. Così, con le palpebre abbassate e il viso teso, manteneva quell'aria da bambina angelica che da piccola le era sempre servita per combinarne di tutti i colori» (p. 20). Il suo corpo non emana gli odori repellenti spesso attribuiti alle donne:

conoscevo ogni variazione della fragranza del suo corpo. Il profumo dei sogni notturni, l'odore del sudore, delle gocce che le imperlavano la fronte quando temeva di essere sgridata, la rugiada che le inumidiva il corpo dopo le lunghe corse, la sua pelle dopo il bagno. Quel misto di sapone e fiori selvatici. Selvatici come lei. La mia bella Amarech. Era tremenda. Aveva un carattere incredibilmente forte (Ghermandi 2011, p. 24).

Alla descrizione fisica si affianca quella caratteriale, comune a molte delle figure femminili del romanzo. «Il soggetto silenziato della donna subalterna» (Curti 2006, p. 25) qui assume parola e protagonismo, nell'ottica postcoloniale della sovversione e del rovesciamento dei ruoli e delle voci. Anche quando Amarech è paragonata a un animale, la similitudine evoca effetti opposti a quelli a cui la retorica coloniale ci ha abituati: «cinguettava in continuazione, come gli uccellini durante la fioritura» (Ghermandi 2011, p. 48) e la figlia, nata dalla relazione con un italiano, non è oggetto di disprezzo in quanto meticcias, ma al contrario ciò le attribuisce tratti speciali: «una bimba, un incanto armonioso che mescolava i colori della terra e del cielo infilò i suoi occhi nei miei»⁵⁴ (p. 65). La determinazione del carattere appartiene anche ad altre donne del testo e si misura nella loro partecipazione alla lotta di resistenza:

54 Tale immagine peraltro incrina il discorso fascista sui bambini meticci, considerati in particolare a partire dagli anni Trenta come un errore da negare e nascondere.

gli occhi grandi di Alemtsehay, sereni come laghi di montagna. Tra noi c'era un legame speciale. Eravamo assieme nelle battaglie del nord. Lei era al seguito di suo padre, uno dei capi dell'armata di Ras Imiru. E quando eravamo scappati verso sud, eravamo assieme, per venire a Holetà a raggiungere suo fratello Hailè Telai. E lei era diventata la coordinatrice delle nostre donne. Delle nostre guerriere, che condividevano tutto con noi. Anche la morte (Ghermandi 2011, p. 21).

Ghermandi dedica molte pagine alle donne impegnate nella lotta contro gli italiani: viene raccontato con orgoglio quando alcune di esse, nemmeno combattenti, riuscirono a cacciare i militari italiani da un villaggio che credevano fosse abbandonato (p. 106). Vi sono anche storie di singole donne a capo di uomini: l'imperatrice Taytu, moglie di Menelik che combatté accanto al marito nella battaglia di Adua (p. 203) e la guerriera Kebedech Seyoum, attorno a cui, oltre alla narrazione delle imprese da lei condotte, leggiamo alcune suggestive parole: «c'è qualcosa nelle donne nate per essere condottiere, qualcosa di inspiegabile, misterioso, che erompe dalla profondità della terra, di una forza inaudita mescolata all'essenza e dolcezza materne. Pensai a questo quando sentii la sua voce» (p. 221). Lo spazio dedicato all'eroismo e alla determinazione di queste donne costruisce una visione rovesciata e antistereotipata della donna africana, in particolare se guardiamo al discorso coloniale fascista, analizzato da Bonavita nel citato volume *Spettri dell'altro*. E, contrariamente a quanto ci si può aspettare, gli uomini indigeni attribuiscono una importanza decisiva alle donne: «le donne sono i pilastri solidi su cui poggia l'umanità». Per noi, loro erano come la struttura di legno dei nostri *goggio*, e tra loro, Alemtsehay era il grande palo centrale che dava stabilità alla casa e su cui poggiava il tetto» (pp. 21-22).⁵⁵

Vi è poi in *Regina di fiori e di perle* un solo riferimento alla prostituzione, che altrove pare essere la primaria attività femminile: «gli ammalati dell'ospedale erano quasi tutti militari italiani e nostre donne, diventate prostitute dopo l'arrivo degli italiani» (p. 174), citazione che spiega come tale pratica sia stata importata e non abbia nulla di naturale o culturale.

Una ulteriore differenza con precedenti rappresentazioni spicca nella descrizione degli abiti: le sorelle di Jacob «nonostante il viaggio apparivano fresche, riposaste, e quel gioco che le legava l'una all'altra donava ai loro volti una luminosità speciale. Erano belle nei loro abiti bianchi con i

⁵⁵ Altrove si legge: «una madre non supplica i figli. Ordina» (Ghermandi 2011, p. 45) a testimonianza dell'autorità non discutibile delle donne.

bordi ricamati. Mi facevano pensare a fiori che si offrono in un fremito, allungandosi verso il sole della vita» (p. 23); peraltro nel romanzo non troviamo alcun riferimento alla nudità di uomini e donne, caratteristica che altrove è funzionale a sottolinearne l'inciviltà.

La sovversione della prospettiva eurocentrica emerge ancora a livello di scelte tematiche in alcuni passaggi che dipingono gli italiani agli occhi di una donna etiope a servizio in una delle loro case in Italia:

l'odore della casa mi assalì le narici. Forse per l'agitazione, la volta precedente non l'avevo captato, pur essendo un odore noto. È l'odore che hanno a Bologna e dintorni le case in cui vivono degli anziani. Un misto di ragù bollito e ribollito, mescolato a quello di divani e poltrone dai rivestimenti stantii. Di roba appoggiata sopra i mobili e lasciata lì, a prendere l'odore del tempo. [...] Era un odore che mi dava la nausea. Da noi le case sono attraversate dall'aria che porta via gli odori, e solo durante la stagione delle piogge se ne forma uno, ma è un odore giovane e dalla vita breve, che nasce, vive e muore nel giro di due mesi. Un cuore di spezie, caffè tostato, e incenso. Nulla di sedimentato negli anni (Ghermandi 2011, p. 260).

Tale brano esemplifica quelle che Milena Santerini (2008) considera le potenzialità performative di narrazioni in cui l'«altro» si fa soggetto e autore, che divengono così motore di significativi percorsi di decentramento dello sguardo: il lettore italiano non è più detentore del punto di vista, sperimenta la condizione che vive l'«altro», diventando oggetto e non soggetto della rappresentazione. Solitamente infatti sono gli odori «africani» a nauseare molti personaggi italiani (oppure ad affascinarli, come nel caso di Dell'Oro) ma che la percezione negativa appartenga in tal caso a una etiope che lamenta il medesimo disagio è emblematico del ribaltamento del punto di vista eurocentrico.

In continuità con il paradigma del rovesciamento, gli italiani divengono oggetto dell'immaginario degli etiopi, non scevro anch'esso da riduzionismi: sarà Mahlet, di ritorno da un'esperienza di studio in Italia, a cercare di sfatare alcuni stereotipi diffusi tra i suoi connazionali; spiega ad esempio al padre, preoccupato che ella possa acquisire strane abitudini, che «*quelli là* sono come noi. Magari non hanno il nostro stesso modo di vivere in comunità, hanno una cultura molto diversa, però sono della stessa specie, sai? Sono esseri umani», gli dissi prendendolo in giro» (p. 182). Un altro personaggio del romanzo dice: «non sono proprio dei diavoli come pensavamo» (p. 209). Il pregiudizio è dunque reciproco e solo la conoscenza e l'esperienza possono contrastarlo.

Seppure nel capovolgimento della prospettiva, Ghermandi non avalla

logiche binarie o sterilmente oppositive, sulla stregua del romanzo *Nera delle dune* di Roberto Frascchetti di cui dà conto Labanca nel saggio *Racconti d'oltremare*. Come scrive Alessandro Portelli

Regina di fiori e di perle non è un romanzo di protesta e di denuncia, se non nella misura in cui svelarci la bellezza, la poesia, la profondità di un mondo che abbiamo invaso, violato e disprezzato può aiutarci a ragionare su chi siamo, chi siamo stati – e rischiamo di ridiventare. Ma Gabriella Ghermandi non ci chiede di pentirci o di vergognarci; ci offre piuttosto di condividere il sapere e l'incanto (Portelli 2008, p. 18).

Il romanzo dunque ci offre «la possibilità di immaginare un futuro di convivenza e coabitazione, costruito sulla lucida esposizione della violenza passata» (Benvenuti 2011-2012, p. 321), facendo proprie le scelte degli scrittori postcoloniali: «ripercorrere avvenimenti storici importanti per la coscienza nazionale del suo popolo, chiamare in causa figure carismatiche del passato, recuperare episodi taciuti – o male interpretati, o disprezzati – dalla cultura dominante» (Albertazzi 2013, p. 64)

A differenza dei romanzi precedenti, pare improprio parlare di spie critiche, poiché l'intera narrazione si fonda sulla volontà di demistificazione dell'impresa italiana in Etiopia, di valorizzazione delle istanze dei resistenti e del ruolo centrale che le donne hanno svolto nella lotta. Un capovolgimento a tutto tondo, da una prospettiva a lungo rimasta inascoltata e privata della possibilità di dire, che assume pienamente le istanze del discorso postcoloniale, contrastando pratiche di demistificazione e oblio: «Ghermandi crea un antidoto alla perdita di memoria storica e apre a una riflessione nell'Italia contemporanea sull'impatto delle narrazioni degli ex colonizzati nei processi di costruzione e trasmissione della memoria culturale del colonialismo italiano» (De Vivo 2013, p. 141)

Questa disamina permette di tracciare un discrimine abbastanza netto tra i romanzi di Longo e Lucarelli, da una parte, e quelli di Tamburini, Dell'Oro e Ghermandi dall'altra. A proposito de *L'inattesa piega degli eventi* – dove nell'economia del testo la caratterizzazione di luoghi e personaggi assume rilievo inferiore – la rappresentazione complessa e critica nasce dalla progressiva assunzione di consapevolezza del protagonista attorno agli squilibri di potere e alle loro cause: la razza appare come un dispositivo tutt'altro che sopito e i meccanismi che attiva permettono un immediato riconoscimento delle dinamiche presenti nella società contemporanea. Chi legge non incorre in facili rassicurazioni ma vede riflessi nelle pagine fenomeni di discriminazione, pregiudizio e violenza da cui (poter) prendere le distanze. Se la chiave del postcolo-

niale nell'accezione a cui abbiamo fatto ricorso non risulta di immediata applicazione all'opera di Brizzi, tuttavia l'attenzione alle dinamiche tra italiani e indigeni, il riferirsi dei primi ai secondi in termini razzialmente connotati e lo sguardo progressivamente meno cieco del protagonista non scivolano in disinvolture equivocate.

Se dunque scelte tematiche e intenzioni esplicitate anche extra testo farebbero pensare anche a *L'ottava vibrazione* e *Un mattino a Irgalem* come a occasioni importanti per spezzare silenzi e ricostruire memorie rimosse, la critica pare abbastanza concorde nel sottolineare come l'intento non sia stato del tutto raggiunto, come anche la presente analisi conferma. Paolo Jedlowski riconosce al romanzo di Lucarelli da una parte la volontà di sottolineare il carattere imperialista del colonialismo italiano, dall'altra ritiene che l'insistenza sulla cattiva organizzazione e sulla corruzione in colonia rischino di occultare il fatto che «il colonialismo in se stesso, ben riuscito o meno, sia comunque esecrabile» (Jedlowski, 2013). Inoltre, continua lo studioso,

l'immagine di un imperialismo straccione contribuisce alla minimizzazione dei crimini. Il risultato del libro, quanto alla rappresentazione del colonialismo, è così ambivalente: da un lato è il segno di una certa attenzione, di uno "sdoganamento" del tema nella sfera pubblica; ma dall'altro si adagia su certi elementi del senso comune. Attiva la memoria del colonialismo, ma ne disinnesci il potenziale critico (Jedlowski, 2013).

È di particolare importanza quest'ultimo passaggio: l'attivazione della memoria coloniale (apprezzata da tutti i recensori del testo) non va necessariamente di pari passo con la rivisitazione critica dell'impresa italiana⁵⁶ e la medesima considerazione ci pare possa valere anche per *Un mattino a Irgalem*. Riscontriamo lo stesso scetticismo nelle parole di Triulzi a proposito di alcune opere tra cui anche *L'ottava vibrazione*:

sembra a me in realtà che le voci, memorie e testimonianze dell'oggi, e ancor più gli scritti, i ritorni e le riscritture o rievocazioni coloniali, non siano state capaci di inseminare e/o riposizionare gli immaginari dell'Italia postcoloniale e cambiare granché nella coscienza collettiva della nazione, pur essendo essa ibridata e sempre più esposta (ma ancora diffidente) rispetto alle coabitazioni multiculturali, ai ri-

⁵⁶ Il fatto poi, come evidenzia ancora Jedlowski, che nella quarta di copertina si faccia riferimento a tale 'pagina oscura' della storia italiana in termini di 'leggenda' non le conferisce carattere esecrabile, ma tendenzialmente eroico.

torni di memoria, e alle richieste di diversa appartenenza che oggi ne pongono in discussione l'originaria matrice identitaria, e certo ne scuotono le fondamenta (Triulzi 2011, p. 6).

In un altro contributo, pur apprezzando la rappresentazione che dell'Italia del tempo viene offerta, lo studioso esprime alcuni dubbi sulla trattazione dei nativi:

tanto convincente è il Lucarelli dell'Italia postunitaria che fatica a trovare i codici di comportamento e i linguaggi della raggiunta unità, e cerca in colonia i fili incerti dell'appartenenza nazionale, tanto poco convincente è il Lucarelli che presta volti, lingue, codici di comportamento alla società locale (compresi un numero eccessivo di termini presi a prestito dalla lingua amarica, araba e tigrina) chiaramente, e ossessivamente, derivati dalle immagini patinate e devianti di «Illustrazione italiana», delle sue immagini accuratamente descritte nel volume, e delle fantastiche dispense di «Guerra d'Africa». Ne consegue un numero ripetuto di stereotipi e di clichés tipici dello sguardo e del linguaggio coloniale del tempo che, se servono a dare 'colore' alla rappresentazione della vita in colonia, ne veicolano più l'aspetto avventuroso, esotico e senza regole del Far West coloniale che i contrasti, l'avvilimento delle regole, le ambiguità e le pulsioni negative cui essi danno luogo (Triulzi 2008-2009, p. 92).

Lo stereotipo e il punto di vista eurocentrici appaiono cifre da cui romanzi come quelli di Longo e Lucarelli non riescono ad emanciparsi e la riduzione dello spazio destinato ai colonizzati nonché la loro monocroma caratterizzazione non consentono una netta presa di distanza dai paradigmi rappresentativi del passato: si tratta di aspetti che emergono soprattutto dall'analisi comparativa con le opere di altri autori italiani come Dell'Oro e Tamburini, dove, senza venir meno all'esigenza di verosimiglianza e incorrere in forzature anacronistiche, si offre una visione complessa della colonia, stabilendo una distanza critica e priva di ambiguità. Uno degli assunti degli studi postcoloniali riconosce nella privazione di voce e protagonismo di categorie subordinate una messa in atto delle dinamiche del potere che in alcuni dei casi in esame vengono troppo superficialmente riproposte: «il concetto dell'assenza dell'oggetto rappresentato, assenza che nelle formazioni discorsive che si asserviscono alle pratiche di dominio sulle popolazioni colonizzate assume l'aspetto scandaloso di una definitiva e quasi irrecuperabile negazione» (Moll 2013, p. 50).

Da parte nostra rileviamo, in accordo con alcuni studiosi sopracita-

ti, che la scelta di campo tematica non basta per rendere esplicito il potenziale critico nel senso indicato da Jedlowski. Che cosa resta a un lettore che, come la maggior parte degli italiani, poco sa di storia coloniale? Da una parte l'immagine di un'Africa infernale, di africani più simili alle bestie che agli uomini, di donne disponibili e sudice - a parte alcune eccezioni civilizzate dalla relazione con gli italiani - e dall'altra un panorama più complesso, che dà spazio a diversi punti di vista e che esplicita le relazioni di squilibrio tra colonizzati e colonizzatori, anche nel caso della ucronia di Brizzi. Se un autore o una autrice esprimono l'intento di creare conoscenza, sfatando luoghi comuni, occorrerebbe che attivassero processi di addizione e svelamento, non di sottrazione e ambiguità. Come scrive Stefani a proposito de *L'ottava vibrazione*,

manca, mi sembra, a quest'opera narrativa, uno spessore ulteriore che poteva derivare da una problematizzazione maggiore dell'esperienza coloniale dei personaggi italiani, da una caratterizzazione meno stereotipata dei personaggi indigeni e da una maggiore articolazione dei rapporti tra i due gruppi, colonizzatori e colonizzati. [...] La questione non è, naturalmente, attribuire a Lucarelli limitate capacità immaginative né, tantomeno, la condivisione di stereotipi sulle donne africane, ma riflettere sull'opportunità di veicolarli, seppure in un lavoro di fiction, in modo così insistito e disinvolto, e, soprattutto, senza introdurre elementi chiari di distanziamento e di critica (Stefani 2010, p. 51).

Crediamo che questa opinione, unita alle perplessità rilevate dagli altri studiosi citati, ben illustri anche il nostro punto di vista: l'assenza di protagonismo degli indigeni e la loro disumanizzazione produce ambiguità, poiché chi legge difficilmente percepirà una battaglia come quella di Adua alla stregua di una lotta di difesa e rivendicazione di un territorio illegittimamente occupato, ma come uno scontro in cui gli africani sono dei violenti ai limiti dell'umano; non si ha l'impressione che sia un popolo che combatte per la propria libertà, come accade in Ghermandi e come Dell'Oro e Tamburini lasciano intuire, ma solo una massa spaventosa di sanguinari assassini. Sciogliere alcune ambiguità, senza venire meno alle regole che un romanzo storico *noir* impone, avrebbe rappresentato un'occasione per valorizzare, da una prospettiva postcoloniale, un passato rimosso ed edulcorato che ancora pesa sul presente. Dare voce alla complessità, ai punti di vista di tutti, allo «spazio *inter-medio*» (Bhabha 2006, p. 60), evidenziare le sfaccettature di una esperienza storica rappresenta, al contrario, un modo per rimettere in circolazione una memoria negata.

Sguardi sulla Somalia (post)coloniale: continuità e fratture

La Somalia presenta da un punto di vista storico alcune peculiarità che la differenziano rispetto alle altre colonie italiane del Corno d'Africa, che si riflettono in parte anche nelle opere di Enrico Emanuelli e Kaha Mohamed Aden. Sin dal 1887 vennero siglati trattati di protezione lungo le coste somale, anche se la conquista definitiva avvenne alla fine degli anni Venti. Il progetto coloniale fu interrotto dalla seconda guerra mondiale e la decolonizzazione degli ex possedimenti italiani non presentò le stesse dinamiche di altre colonie e visse tempi più dilatati: la Somalia tra tutte divenne repubblica nel 1960, dopo dieci anni di Amministrazione fiduciaria (Afi). Il primo dei due testi su cui ci soffermiamo si ambienta proprio a quest'altezza, alla fine degli anni Cinquanta, e fornisce uno spaccato delle dinamiche che, nonostante la fine ufficiale del colonialismo, si ripetono. L'autore, Enrico Emanuelli, è stato scrittore e giornalista corrispondente dall'estero - in particolare negli anni Trenta - per il quotidiano di Genova *Il lavoro*. Il romanzo *Settimana nera* si colloca alla fine della sua ampia produzione bibliografica, pubblicato nel 1961 e più volte ristampato fino al 1966 per i tipi Arnoldo Mondadori. Il testo trae spunto dalla sua esperienza di inviato in Africa negli anni Trenta per seguire il conflitto etiopico e poi, nel 1940, a Bengasi, e riscontrò un discreto successo, se si considera che ebbe sei ristampe in pochi anni e che nel 1963 divenne un film per la regia di Giorgio Moser, dal titolo emblematico, *Violenza segreta*.¹

Il protagonista italiano, anonimo, di cui si conosce solo l'età - quarantacinque anni - racconta la propria esperienza in Somalia in prima persona: si occupa di un commercio di scimmie che acquista sul posto, spedisce in Italia dove «un uomo di fiducia le ripuliva, si sbarazzava di nascosto di qualcuna che era morta, per evitare l'intervento dell'ufficio d'igiene, e caricava le altre sull'aereo per New York» (Emanuelli 1966, p. 14). La formula «di nascosto» segnala già uno sconfinamento nell'illecito, che in terra d'Africa pare divenire la regola e che rievoca l'immagine dello «sgabuzzino delle porcherie» di Flaiano.²

1 La scheda del film è consultabile all'indirizzo http://www.enricomariasalerno.it/cinema_violenza_segreta.htm#foto (2013-05-15).

2 Un confronto tra *Settimana nera* e il romanzo dell'autore pescarese è dovuto alla penna di Tomasz Skocki (2011-2012), che evidenzia come nonostante la distanza temporale e fisica delle due ambientazioni, i colonizzati e soprattutto le colonizzate subiscano le medesime forme di grave violenza. La fine formale del colonialismo non produce effetti a livello di relazioni tra italiani e somali

Capriccioso, volubile, ipocrita con se stesso e gli altri, il protagonista di *Settimana nera* incarna l'atteggiamento di chi si sente padrone e può disporre delle persone, uomini e donne, a suo piacimento. Compaiono sporadiche nel testo alcune considerazioni su se stesso, sul suo atteggiamento falsamente rispettoso degli indigeni, sui suoi comportamenti infantili che testimoniano una debole presa di coscienza della disparità delle relazioni tra bianchi e neri nella ex colonia italiana. Il suo essere «disorientato dalla propria ambiguità» (Pirrotta 2011, p. 45) e il suo turbamento, attorno a cui ruota interamente il romanzo, sono rappresentativi di una condizione comune a molti 'avventurieri' europei descritti in letteratura: nel suo caso derivano dalla relazione con una donna indigena che rispecchia, seppure con alcune minime varianti dettate dagli scrupoli del protagonista, la rappresentazione dei rapporti tra uomini bianchi e donne locali ereditata dall'immaginario coloniale; proprio la focalizzazione sulla passione del protagonista per la donna somala ha portato a considerare questo romanzo appartenente al genere della letteratura erotica (Skocki 2013, p. 109).

Lo scenario trasmette un senso di generale decadenza, in cui i confini tra lecito e illecito restano poco definiti e dove gli italiani si lasciano andare a una vita di agi, pigrizia e vizi. I dubbi che talvolta affiorano nel personaggio principale circa la sua condotta ipocritamente rispettosa dell'«altro» rappresentano le uniche spie critiche presenti nel testo, che tuttavia rischiano di venire oscurate dalle azioni e dal linguaggio. Le prese di distanza risultano troppo poco incisive per favorire in chi legge una visione critica dell'esperienza del protagonista, che, lo ribadiamo, pur svolgendosi all'indomani della parentesi coloniale ne riproduce tutti i caratteri. A questo proposito il romanzo rispecchia la situazione politica della Somalia di quegli anni, in cui «nell'alternativa tra 'persone nuove', senza un passato coloniale, ma che non avevano neppure un'esperienza diretta d'Africa, e 'persone vecchie' con un'esperienza pregressa di servizio in colonia, la scelta fu per la seconda opzione» (Morone 2011, p. 55). L'Afis non riuscì ad emanciparsi dalle pratiche e attitudini coloniali, che ritroviamo anche nelle pagine di Emanuelli. Da parte sua anche Tomasello sottolinea come nonostante la fine ufficiale del colonialismo permangano nel romanzo esplicite forme di violenza coloniale (Tomasello 2004, p. 216 sgg.), a sottolineare la continuità nella discontinuità.

Il romanzo si apre con una reiterata affermazione di soddisfazione dell'io narrante per la sua condizione: «a me pareva d'aver trovato un buon lavoro» (Emanuelli 1966, p. 7) che ritroviamo subito dopo rafforzata dall'avverbio: «a me pareva proprio d'aver trovato un buon lavoro» (p. 10); vive in un albergo e «sull'esempio di un famoso esploratore, di cui non ricordo il nome, mettevo i sei numeri della *Stampa* sul comodino

e ogni sera, con un ritardo quindi di sei giorni, me ne leggevo uno. Poi facevo la doccia, mi sbarbavo e scendevo a mangiare» (p. 13). In poche righe chi legge apprende la sua vita fatta di gesti e abitudini personali e lavorative ripetitive, volte a mantenere un legame – seppure allentato – con l'Italia. L'incontro che lo sconvolge, facendolo precipitare in un vortice confuso di pensieri e azioni, avviene presso l'abitazione di un altro italiano, Farnenti,³ da venticinque anni in Somalia e proprietario di una tenuta di banani. Di questa figura l'io narrante afferma subito: «era un carattere che non mi piaceva» (p. 13) ma non esita ad approfittare dei suoi servizi. Quando questi gli mostra la donna somala che tiene in casa chiedendogli senza mezzi termini se gli piacesse, risponde, fingendo: «scossi la testa cercando riparo nell'ipocrisia, guardai gli altri ospiti, eccitati e sudati, che aspettavano una mia risposta e continuai a scuotere la testa in silenzio, come se buttassi lontano una tentazione soltanto per far piacere ai miei compagni» (p. 23). La parola chiave, ipocrisia, che si incrocia più volte nel testo, è pronunciata dal protagonista diviso tra il desiderio della donna e il mancato riconoscimento dello stesso. Una lotta interiore lo agita: «il divario che si apre tra la morale che gli imporrebbe di rifiutare e biasimare le offerte e i comportamenti del Farnenti e il desiderio oscuro e ingestibile di possedere la donna, lo conduce alla zone d'ombra dell'omissione e dell'ipocrita contrattare con se stesso» (Pirrota 2011, p. 45). Questo atteggiamento altalenante non lo abbandona lungo tutta la narrazione, creando un'ambiguità di cui talvolta sembra compiacersi. Farnenti gli mette a disposizione, durante la sua assenza, la sua casa e tutto ciò che contiene: «hai tutto, anche la Regina» (Emanuelli 1966, p. 23). È questo il nome attribuito alla donna, la cui rappresentazione occupa gran parte delle pagine del romanzo e su cui torneremo. L'uomo rifiuta la proposta, ma non sono passate che poche ore quando, in albergo,

automaticamente, come fosse un'abitudine, e perciò senza piacere o dolore, presi da sotto l'armadio una piccola valigia, vi gettai dentro il pigiama, le ciabatte, le cose necessarie per lavarmi e radermi. [...] Mi chinavo, mi rialzavo felice di sentire che tutti quei gesti non si accompagnavano a nessun pensiero. In realtà stavano già capitando cose strane: con la valigia in mano mi guardai nello specchio dell'armadio e non mi vidi riflesso: nello specchio, vidi la sagoma di Elisabetta che mi sorrideva, ma con incertezza, perché davanti a un problema che

3 Come sottolinea Scarsella, il nome è rivelatore di una caratteristica del personaggio: «Farnenti = farniente; nome parlante, che contiene già una valutazione» (Scarsella 2004, p. 195).

non capiva. Forse ricominciavo a pensare: quella immagine irreale era nient'altro che una fantasia potentemente rievocativa, uno scrupolo riaffiorante a mia insaputa (Emanuelli 1961, p. 27).

Elisabetta, paragonata all'anonima Lei di *Tempo di uccidere*, (Skocki 2013, p. 110) l'alter ego bianco della colonizzata, è la donna con cui ha una relazione e nei confronti della quale, prima ancora di tradirla, si sente in colpa. Colpisce la reiterazione dell'idea di automatismo, di assenza di pensiero e razionalità che spesso vengono attribuite al contesto africano, in cui la coscienza si obnubila e le azioni altrove impensabili trovano compimento, in continuità con la ricostruzione offerta dai *noir* di Longo e Lucarelli. L'atteggiamento ambiguo si misura non solo nella falsa crisi di coscienza che pare riaffiorare a sua insaputa (lo 'scrupolo') ma anche nell'affermazione, di poche righe successiva, secondo cui tra i tavolini dell'albergo «ormai gli europei e gli africani sedevano finalmente senza discriminazioni» (Emanuelli 1966, p. 28), frase smentita dal resto della narrazione. Come scrive Morone, «non fu sufficiente dichiarare gli intenti del nuovo regime della tutela internazionale per cambiare la *forma mentis* di tanti funzionari di formazione coloniale» (Morone 2011, p. 64) e lo stesso si può affermare anche a proposito dei molti italiani ancora residenti nella ex colonia senza particolari ruoli di governo.

Il caso del protagonista di *Settimana nera* è perlomeno scosso dal dubbio: egli ammette la propria stupidità e ipocrisia, in particolare nella relazione con Regina: appena arrivato alla casa di Farnenti assente, chiede al ragazzino inserviente: «“c'è in casa qualcuno?” Domandai, senza nominare l'unica persona che cercavo in quel momento. [...] Piegendomi alle stupide abitudini dei vecchi coloniali gli dissi: “Stare in casa Regina? Io avere bisogno di parlare”» (p. 30). Nonostante le «abitudini dei vecchi coloniali» vengano definite sciocche, non vi è alcuna presa di distanza dalle stesse: il topos secondo cui ci si rivolge agli indigeni all'infinito trova corrispondenza lungo l'intera narrazione ed il desiderio di possesso della donna viene mascherato dalla richiesta di parlarle, pretesa peraltro inesaudibile vista la mancanza di una lingua comune o comunque l'impossibilità di andare oltre l'uso dell'infinito in frasi di sconcertante brevità. Quando poi la vede, ecco il dialogo: «“sai chi sono?” le dissi. “Signore amico mio padrone.” “Sono venuto” dissi stupidamente. “Allora entrare”» (p. 31).

La consapevolezza emerge ancora dall'uso dell'avverbio «stupidamente» che descrive il comportamento del protagonista, senza tuttavia dissuaderlo dal continuare la farsa. Il primo contatto con il corpo della donna, di cui accarezza un braccio, diventa chiarificatore: «la mia mano vi scivolava sopra con la sicurezza di possedere una cosa che qualcuno

aveva messo a mia disposizione» (p. 32). Regina è un oggetto disponibile, a cui si devono solo dare ordini: «“andiamo a letto”. Ubbidendo Regina si voltò verso la porta ed io mi trovai al suo fianco – e levai la mano dal suo gomito con la sensazione di ridarle, con quel gesto, la libertà di andare dove voleva» (pp. 34-35). Ecco uno dei tanti esempi di ipocrisia falsamente protettiva, che riporta a un livello individuale dinamiche molto più ampie, in cui alla continuità di pratiche coloniali si aggiunge «un paternalismo insito nell'idea stessa di tutela» (Morone 2011, p. 182). In una situazione del genere, è evidente che la donna non può avere alcuna libertà, sebbene il suo sfruttatore si illuda di concedergliela.

Un altro esempio affine compare qualche pagina oltre, in cui egli riconosce la sua «gratitudine fatta anche di rimorso» (Emanuelli 1966, p. 40). Riaffiora il senso di colpa e il tentativo di autoconvinzione che nulla le sia stato imposto: alla domanda di lei se «doveva rimanere anche dopo o andar via» (p. 40) egli le risponde di fermarsi e riflette su tale risposta: «che cosa le avevo detto? *Puoi* rimanere, non *devi* rimanere» (p. 40). Sono numerosi i tentativi (ridicoli) di autoillusione da parte dell'io narrante, che pare riconoscere a fatica, perlomeno per tre quarti della vicenda, il suo ruolo di sfruttatore.

Alcuni sprazzi di coscienza si colgono quando egli ammette di essere stato «soltanto una vittima d'una egoistica precipitazione maschile nel pretendere che lei partecipasse e condividesse il mio desiderio» (p. 57). Ma anche questo non implica la cessazione di una relazione palesemente sbilanciata, che continua in un secondo incontro, la sera successiva, in cui l'uomo la obbliga a sedere a cena: «allora la presi per il braccio e attirandola verso la tavola le dissi: “Tu sedere qua, fare compagnia”. E subito, per togliere alle mie parole l'aria del comando, aggiunsi: “Fare compagnia se volere. Tu devi fare soltanto quello che volere. Capito?”» (p. 61).

Il paradosso non abbandona il protagonista, che cerca di contrastare a parole fatti inequivocabili, in nome di un'illusione di parità e rispetto. Quando poi la obbliga a svestirsi dinanzi a lui, «non provavo la sensazione d'averle imposto qualcosa d'ambiguo o di sconveniente; anzi, limitando il mio piacere, potevo pensare che l'avevo spinto ad un gesto che la faceva più libera e felice» (p. 63). Espressioni di questo tipo si susseguono nel testo, alimentando la tradizione tipica di molte relazioni coloniali che mescolano sfruttamento e paternalismo: la continuità di strutture, meccanismi e relazioni di potere tipiche della colonia è evidente. Ritorna la parola «ipocrisia» nel descrivere il rapporto con Regina e un tentativo di dialogo giudicato «tra l'infantile e il demente; ma erano parole necessarie alla mia ipocrisia. Inventavo a me stesso e cercavo di offrire a lei il trucco della bontà amorosa» (p. 66). Egli sa che sta compiendo qualcosa che altrove verrebbe considerato quantomeno

riprovevole, o che comunque dovrebbe far sorgere degli scrupoli; inoltre il mantenimento della segretezza intorno a questa relazione ribadisce l'illiceità del tutto: «mi sentivo pervaso da tenerezza, da gratitudine fisica, che servivano a far tacere ogni scrupolo. E poi avevo la rassicurante sensazione di non poter essere smascherato» (p. 95). La certezza dell'impunità è quasi un dato di fatto nella storia coloniale ed anche i romanzi ne danno riscontro: i protagonisti dei romanzi di Longo e Lucarelli, per non citare il tenente di Flaiano, non verranno mai assicurati alla giustizia, sebbene, in particolare in Longo e Flaiano, la punizione della colpa assuma altre forme, più sottili e interiori.

Il personaggio di Emanuelli vive un crescente disagio dettato dal suo comportamento, in un percorso di presa di coscienza (apparentemente?) dolorosa che però non riesce a smarcarsi del tutto dalle bugie. Ribadisce a se stesso la sua ipocrisia in altri due passaggi: «quando capirai che sono amico e non padrone? Ancora una volta cercavo di imbrogliare le carte del nostro giuoco, quel tanto che mi bastava per non riconoscerla come una vittima» (p. 176); «tutto quel che dicevo serviva soltanto a proteggere il mio piacere, non certo a proteggere lei» (p. 178). Si attribuisce a Regina la condizione inequivocabile dell'essere vittima, e anche l'unica volta in cui ella esprime un diniego, egli candidamente riconosce che «la risposta non cambiava in nulla i nostri rapporti, e suscitava soltanto una curiosità» (p. 179).

Solo nelle ultime pagine si profila una più netta presa di coscienza del protagonista a cui segue una sorta di redenzione, seppure non troppo convincente; infatti, in un incontro con un nativo, conoscente di Regina, egli prova disagio poiché «nel suo sguardo vedevo la denuncia di quella mia violenza vestita di tanta ipocrisia, che io stesso prima avevo faticato a riconoscerla» (p. 194). I due termini «violenza» e «ipocrisia» ben riassumono l'atteggiamento dell'io narrante, che in una più ampia confessione ammette di aver «recitato la parte dell'amante gentile, con una donna che mi era stata passata come un oggetto, soltanto per non accorgermi che esercitavo una volgare prepotenza» (p. 195). La violenza è l'altro grande tema che attraversa il testo, espressa sia nelle relazioni tra italiani e somali, (in cui rientra anche il rapporto con la donna) sia nella lotta interiore del protagonista che, pervaso dal senso di colpa, non riesce comunque a modificare i suoi comportamenti. È di qualche pagina successiva un passaggio che allude alla tendenza diffusa al sopruso da parte dei bianchi nei confronti della popolazione locale, a ulteriore prova di quell'oscillazione nel testo tra spie critiche e atteggiamenti colonialisti: i somali «ci hanno accettati non sapendo d'avere da noi soltanto la nostra civile ipocrisia e i nostri vizi» (p. 197).

Nel finale compare l'immagine topica dell'odore nauseante, metafora

di una condizione di degenerazione e smarrimento: «feci una doccia con l'illusione di levarmi di dosso qualche cosa che puzzava – come se l'ipocrisia potesse avere l'odore del dolciastro della carogna e la violenza quello amaro del caffè bruciato» (p. 198). Tale immagine evoca l'epilogo di *Tempo di uccidere*, che peraltro sembra riaffiorare anche in alcune descrizioni statuarie e fuori dal tempo attribuite a Regina, in continuità con l'indigena Mariam di Flaiano.

La caratterizzazione del personaggio principale è piuttosto impietosa, ad esclusione delle pagine finali in cui pare profilarsi una redenzione, come anche sottolinea Scarsella: «alla fine il protagonista ammetterà la propria ipocrisia, riconoscendo nella autosuggestione arcaistica la copertura assunta da una lussuria soddisfatta in modo prepotente» (Scarsella 2004, p. 182). In generale non vi sono italiani che nel romanzo godono di una rappresentazione positiva: Farnenti è un nostalgico fascista, tratta gli indigeni suoi sottoposti alla stregua di schiavi da sfruttare («a trattare bene quella gente lì sarebbe sempre stato inutile, lui d'altra parte era della scuola vecchia e non avrebbe mai cambiato di metodo», Emanuelli 1966, p. 108) e cresce giovani donne per sfruttarle come più gli aggrada; la scena in cui chiama una bambina a esibirsi in un deprimente spettacolo per i suoi ospiti ha del ripugnante (p. 115). Tale figura esplicita quello che Bhabha ha definito uno degli obiettivi del discorso coloniale: «creare un'immagine dei colonizzati come popolazione composta da tipi degenerati in base alle loro origini razziali, per poter in tal modo giustificare la conquista e fondare dei sistemi di amministrazione e istruzione» (Bhabha 2006, p. 103). Nel caso dell'uomo, l'opinione che ha degli indigeni è funzionale al mantenimento del rapporto di subordinazione e sfruttamento nei loro confronti. Anche altri personaggi marginali, come Francescone, proprietario di un locale che offre ragazze agli stranieri, non brillano per limpidezza: «stava dietro il banco, la camicia unta aperta sul collo e sul petto, le braccia nude, grasse, d'un bianco latteo e se le teneva conserte osservando come si comportavano le sue ragazze» (Emanuelli 1966, p. 154). L'unico italiano che, nonostante il passato equivoco, sembra consapevole della corruzione che c'è ancora nella ex colonia e da questa stessa sensazione viene travolto è Contardi, – anche lui da più di vent'anni in Somalia – e al centro di uno scandalo «perché amava i ragazzi ai quali però insegnava anche l'educazione, l'italiano e li avviava a qualche mestiere» (p. 48). Riemerge l'idea che la colonia scateni pulsioni altrove represses, che accomuna particolarmente questo testo a *L'ottava vibrazione*, in particolare alla figura del Maggiore Flaminio. Contardi, schiacciato dal senso di colpa e di ripugnanza per ciò che vede, arriverà al suicidio, gesto che paradossalmente gli restituirà «umanità e normalità» (Pirrotta 2011, p. 47); l'ultima persona con cui

parla prima di togliersi la vita è il protagonista che, a posteriori, riflette su quella scelta: «quando l'avevo ricondotto a casa, mi aveva detto che anche se uno crede di non aver mai adoperato la rivoltella, lo staffile, il tribunale, la furbizia, le macchine, il danaro, viene il giorno in cui capisce che ha adoperato la sua ipocrisia di civilizzato e i suoi vizi» (Emanuelli 1966, p. 195). L'Africa è piena di «trappole» (p. 186) e occorre fare attenzione a non rimanerne vittima, come è capitato a Contardi.

Con quest'ultimo si chiude lo scenario dei personaggi italiani e significativamente la sua fine chiarisce all'io narrante l'iniquità delle relazioni e la condizione di violenza imposta agli indigeni. Il protagonista cerca conforto in Elisabetta, l'amante tradita con Regina, a cui decide di confessare tutto. Le donne, italiane e non, paiono delle pedine a disposizione degli uomini: la stessa Elisabetta, dimenticata durante l'avventura esotica, diviene la figura a cui egli ritorna umilmente. Inoltre, le poche descrizioni che la riguardano la dipingono in antitesi a Regina, determinata, volitiva, passionale, ma pur sempre tradita e tenuta come riserva:

Elisabetta mi aveva preso la bottiglia di mano e beveva, mostrando la pelle chiara del collo, sottile sotto il mento, gli occhi chiusi, le narici tese, stranamente pallide. Per mettermi al riparo da qualche rimorso, detestai in quel momento il suo modo di essere donna, sensibile alle carezze, la fantasia accesa, il suo pullulante divagare verbale invocando quel che stava per avere o che aveva, le sue gambe sui miei fianchi in segno di possesso (Emanuelli 1961, p. 83).

Sono caratteristiche opposte a Regina, disponibile, insensibile, posseduta, mai descritta nell'azione di mangiare o bere, tantomeno parlare. Si tratta di due rappresentazioni complementari, in cui a 'vincere' l'inconsapevole gara per il possesso dell'uomo è l'italiana, senza esserne cosciente o fare alcunché: come prima questi l'aveva tradita, ora decide di ritornare. La relazione con Regina è antitetica a quella con Elisabetta, poiché «è caratterizzata da mistero, magia, inquietudine soprannaturale, dunque esotismo, tensione erotica davanti ad una bellezza diversa, misteriosa ed intrigante» (Skocki 2013, p.112). I tratti tipici dei rapporti tra italiani e africani riportati dai romanzi coloniali fascisti e il raffronto tra la donna bianca e nera sono ripresi quasi senza discontinuità in queste pagine – l'eccezione è data dal progressivo acuirsi del senso di colpa – nonostante il contesto storico sia cambiato.

Le altre figure femminili presenti nel testo sono indigene descritte piuttosto disumanamente, quasi oggetti del paesaggio: «erano tutte già sfatte, anche se asciutte e di colore molto più scuro di Regina; molte avevano avvolto nella futa un bambino, che penzolava sul fianco sinistro

come una protuberanza del corpo alla quale tanto si erano abituate da non avvertirla nemmeno più» (Emanuelli 1966, p. 42). Insensibilità e inerzia sembrano caratterizzare tutte le donne, anche quelle del locale di Francescone: «tre piccole e magre puttanelle sedevano a tre tavoli come manichini dimenticati da un vetrinista scherzoso: il loro volto nero usciva, come distaccato dal corpo inesistente, da camicette rosse, sgarigianti» (p. 77). Le ragazze paiono fantocci, presentano tratti inquietanti e innaturali accentuati dall'immagine del capo distaccato dal corpo. Anche le donne incrociate in un villaggio non godono di una rappresentazione migliore: «alcune vecchie donne, con l'aspetto di streghe della foresta e altre giovani, ma con l'aria inscemità, erano accoccolate davanti alle loro mercanzie» (p. 135). La tecnica descrittiva per sottrazione di umanità è costante.

Su tutte spicca Regina, vera e propria ossessione per il protagonista, bellezza icastica e assente, «regina di niente» (p. 17) ma battezzata in casa Farnenti con quel soprannome per i suoi modi statuari. In continuità con la pratica coloniale, non è dato conoscere il suo vero nome; peraltro, a proposito del citato film tratto dal romanzo, pare interessante rilevare come il personaggio chiave di Regina sia «interpretato verosimilmente da una giovane somala non professionista, che nei titoli viene chiamata Maryam» (De Franceschi 2013, p. 46) che evidenzia la persistenza di «una pratica discriminatoria nella notazione del cast artistico assai diffusa anche in epoca *postcoloniale*» (p. 46). Regina incarna la Venere nera che, come anche scrive Rosetta Giuliani dopo Caponetto (2013) a proposito dei film di seduzione coloniale, rappresentava la donna nera convenzionalmente intesa, senza scostarsi ma anzi riconfermando l'immaginario collettivo (Giuliani Caponetto 2013, *passim*). I medesimi processi di rassicurazione e conferma delle aspettative dei lettori sono presenti nelle pagine di Emanuelli, seppure con qualche crepa nella virile arroganza colonialista.

L'atteggiamento della donna è «distratto e insensibile» (Emanuelli 1966, p. 18), la testa «immobile» (p. 21), pare un «personaggio rievocato da un medium che si muoveva leggero, sicuro e silenzioso» (p. 31). Se da questo punto di vista il suo incedere rituale ha del sovraumano, dall'altro la sua figura «emanava calore femminile in modo naturale e prepotente» (p. 33). Le pagine del testo sono costellate da descrizioni simili a queste che attingono al repertorio coloniale: disponibilità, docilità, incapacità di provare sentimenti e di esprimersi, bellezze ieratiche ma sprigionanti sensualità e naturalezza quasi ferine, donne che fanno impazzire il bianco, che poi altrettanto rapidamente se le dimentica per ritornare al porto sicuro della donna italiana, civile ed emancipata. Il colore nero della pelle di Regina e il medesimo aggettivo attribuito alla

«Settimana» assumono nel romanzo una portata semantica negativa, legata al disorientamento che solo nel finale lascia il posto alla luce, a seguito della confessione liberatoria del protagonista a Elisabetta, che lo porta ad affermare che «adesso è tutto chiaro dentro di me» (p. 206). Il processo di redenzione, sottolineato dall'apertura alla luce, evoca le scelte retoriche dei romanzi precedenti, in cui all'assenza di varietà cromatica corrispondeva spaesamento e morte, mentre i colori veicolavano speranza e vita.

L'atteggiamento iniquo nei confronti di Regina, di cui il protagonista diviene consapevole, non è tuttavia eccezionale: il medesimo disprezzo misto a sfruttamento si coglie anche nelle relazioni con gli uomini del posto, trattati e descritti come animali al di sotto del livello di civiltà, talvolta servili (alcuni commercianti arabi vengono descritti con un «sorriso puttanesco», p. 141, con una singolare traslazione di attributi dalla sfera femminile a quella maschile). Gli unici ad avere un nome sono Abdì, servo fedele dell'io narrante nel commercio di scimmie ed esposto ai capricci del suo capo, e la figura di un ribelle, Uolde Gabru, verso il quale il protagonista prova gelosia facendo delle scenate ridicole a Regina perché li crede amanti. Inoltre Uolde Gabru prende parte a un corteo di manifestanti «poco convinti di ciò che gli italiani, i francesi e gli inglesi stavano preparando per un futuro ormai vicino» (p. 190): si tratta dell'unico passaggio in cui si riconosce alla popolazione – altrimenti descritta come passiva e subordinata – una minima presa di coscienza e capacità di ribellione.

Il romanzo, che senza troppi filtri racconta un'esperienza in tutto e per tutto coloniale all'indomani del colonialismo, esemplifica quella continuità nella discontinuità che rende arduo, soprattutto per il pubblico di allora, una presa di distanza critica: l'immaginario collettivo, allora come oggi, non aveva vissuto profondi processi di decolonizzazione, nel senso metaforico inteso da Sartre nell'introduzione a *I dannati della terra* di Frantz Fanon, ed anche la produzione filmica coeva, come il volume di De Franceschi dimostra, non faceva che assecondare le aspettative del pubblico. La retorica coloniale sopravvisse a lungo al colonialismo, la cui mancata condanna sia negli anni dell'Afis che successivamente facilitò la permanenza di pratiche e discorsi discriminatori.

Lo scarto nel testo di Emanuelli riguarda soprattutto la rappresentazione dell'ambiente fisico, che non è caratterizzato da una omogeneità stereotipata ma presenta molteplici componenti. Non vi è tuttavia molto spazio dedicato alle descrizioni del paesaggio, ad eccezione della pagina d'apertura che lo tratteggia come affascinante ma anche incomprensibile e misterioso:

la pianura che attraversavo mi era sembrata ai primi tempi monotona, poi avevo imparato a conoscerla ed era varia, sul principio con papaie e manghi, con acacie e poi con animali che sembravano creati dalla fantasia e anche viva di misteri: segni cotti dal sole o slavati dalla pioggia, che bisognava saper interpretare per non cadere in qualche trappola. All'orizzonte c'erano sempre macchie d'alberi, mossi dal vento, che seducevano e ingannavano; oppure, nelle nebbie del mattino, se si andava dalla parte del fiume, si scorgevano montagne azzurre, una dopo l'altra, come le quinte d'un infinito palcoscenico. Era un altro inganno (pp. 7-8).

La descrizione oscilla tra reale e surreale, compaiono termini quali «trappola» e «inganno» che evocano l'idea di latente pericolo. Il caldo, così caratterizzante in altri testi, non opprime né assume significati metaforici: in *Settimana nera* il senso di decadenza è dato dalla fissazione del protagonista per la donna somala, dagli italiani che ancora si atteggiavano da padroni, dal generale clima vizioso e degenerato, dalla profonda alterità che l'Africa incarna. A proposito degli ultimi due aspetti, si riscontra una divergenza con i romanzi d'epoca fascista che guardavano alla colonia come luogo in cui «si possono recuperare quei 'valori' nazional-imperialistici, ascetici e attivistici fiaccati dal dopoguerra e che solo l'avvento della dittatura avrebbe ripristinato anche in patria» (Bonavita 2008, p. 33). Nell'Africa di Longo e Lucarelli e, risalendo, di Flaiano, la possibilità di salvezza e rigenerazione non esiste, mentre in *Settimana nera* si prospetta nella redenzione finale.

Occorre rilevare che un romanzo uscito nel 1961, all'indomani dell'esperienza italiana in Africa, profondamente intriso del linguaggio e dell'immaginario coloniali, sia stato più volte pubblicato e tradotto in film, a testimonianza dell'interesse e del consenso suscitati e che in tal senso dice molto circa le aspettative del pubblico.

La comparazione con la raccolta di Kaha Mohamed Aden, somala, presenterà per certi versi delle ovvietà, rischiando di apparire del tutto sbilanciata anche solo a partire dalla *location* della scrittrice, identificabile con colei che sino ad ora è stata dipinta come oggetto e non soggetto del discorso. In tal senso Mohamed Aden, in continuità con Ghermandi, può essere considerata autrice rappresentativa della letteratura post-coloniale in lingua italiana, in quanto motore di un processo di presa di parola da parte di una categoria - quella delle donne colonizzate - rese silenti nei discorsi e nelle pratiche eurocentriche.

La scrittrice somala vive in Italia dal 1986, anno in cui fu costretta a lasciare Mogadiscio a causa degli scontri che avrebbero per anni sconvolto il suo paese e che ad oggi ancora non vedono la fine. Figlia

di Mohamed Aden Sheikh,⁴ ministro di Siad Barre, (lo stesso che poi lo mise in prigione per anni), si dedica da tempo alla scrittura in lingua italiana, privilegiando in particolare la forma del racconto. La raccolta che consideriamo è la prima che riunisce i testi dell'autrice e vede l'ambientazione divisa tra quelli che sono oramai i suoi due paesi, l'Italia e la Somalia, all'indomani dell'esperienza coloniale. La nostra attenzione verterà in particolare sui racconti ambientati in Somalia o comunque su quelli che danno spazio a personaggi somali, rendendo così possibile il ricorso ai criteri applicati anche nelle altre opere.

Il punto di vista appare inequivocabile, poiché appartiene a una ex colonizzata che traduce in letteratura la sua esperienza individuale e di famiglia divisa tra due paesi: nonostante l'impossibilità di un ritorno, la Somalia e il suo drammatico portato di guerre è una presenza forte e incancellabile nella vita e nella scrittura di Mohamed Aden. Parlarne, dall'Italia e in lingua italiana, assume un significato ancora più incisivo, poiché il nostro paese ha avuto per decenni, oltre l'esperienza coloniale, dei legami con la Somalia più stretti di quanto la memoria collettiva conservi.⁵ La cifra stilistica di Mohamed Aden gioca sempre sulla linea dell'ironia, non punta mai un dito accusatorio contro le storture della società che racconta, somala o italiana, seppure non manchi il senso di indignazione e denuncia.

Il racconto che apre la raccolta, *Autoritratto*, fornisce qualche traccia autobiografica; significativamente l'autrice, per raccontarsi, decide di parlare di «tre delle mie numerose nonne» (Mohamed Aden 2010, p. 7). L'avere tante nonne, spiega subito dopo, è un «fatto ordinario in Somalia

4 Utile segnalare che nel 2010 è stato dato alle stampe il volume *La Somalia non è un'isola dei Caraibi. Memorie di un pastore somalo in Italia*, scritto per mano di Mohamed Aden Sheikh e curato da Pietro Petrucci per i tipi Diabasis: un importante documento che racconta l'esperienza biografica e politica dell'autore nella Somalia dal 1950 al 2009. Un raffronto interessante tra l'opera del padre e della figlia è per la penna di Teresa Solis (2011-2012).

5 Per una ricostruzione di lungo periodo, che ben illustra gli stretti rapporti tra la Somalia 'indipendente' e l'Italia repubblicana si rimanda all'opera di Angelo Del Boca, *Gli italiani in Africa Orientale*, dove in particolare nel quarto volume lo storico si interroga sul lascito degli italiani in Somalia dopo dieci anni di amministrazione fiduciaria e settanta di colonialismo; importante ricordare come anche successivamente, a partire dagli anni Sessanta, i rapporti tra i due paesi non vennero mai meno, anzi, nella ex colonia furono investiti fiumi di denaro in progetti fallimentari, che andarono ad arricchire l'élite di governo o le ditte italiane vincitrici degli appalti, mentre i somali continuarono ad avere il reddito pro capite tra i più bassi del mondo. Il fatto che la Somalia sia ancor'oggi al centro di traffici illegali, come racconta il volume di Germana Leoni von Dohnanyi e Franco Oliva (2002) vede anche nelle politiche dei decenni precedenti una delle ragioni.

e straordinario in Italia» (p. 7), precisazione che permette una rapida comparazione tra due paesi che risultano sin da subito intrecciati. Il racconto apre una finestra sugli anni Quaranta, in una «casa dove studiavano le bambine e i bambini che assorbivano il verbo dell'indipendenza. Infatti, alla fine degli anni quaranta c'era una lega che lottava per l'indipendenza e i militanti di quella lega andavano a confabulare i loro intrighi in una casa un po' matriarcale, piena di mistero e fitta di relazioni» (p. 7). Si inseriscono qui un paio di importanti elementi: la scelta di parlare di sé attraverso le figure delle tre nonne e la casa «un po' matriarcale» in cui si discuteva di indipendenza. In un paio di frasi viene restituita centralità alle donne e volontà di riscatto all'indomani del colonialismo. L'io narrante descrive quella che era una situazione ordinaria nella sua famiglia in quel momento storico, restituendo a chi legge un'immagine priva di alcun esotismo o folclore, ma, al contrario, valorizzando il ruolo decisionale delle donne e le istanze di indipendenza al centro del dibattito politico di allora. Chi legge coglie immediatamente, in continuità con la narrativa di Ghermandi e di Dell'Oro, un'altra storia, inaudita ed inaspettata, che infrange lo stereotipo di arretratezza e patriarcato generalmente attribuiti ai paesi non occidentali.

La componente femminile emerge con forza sin dalla prima pagina di *Autoritratto* che vede le descrizioni delle tre nonne: la prima, Xaliima, è «una generalessa generosa: bocca pulita e parole ben composte era il suo motto» (p. 8); «portentosa, regale e aggressiva» (p. 8), rifiutò da giovane il marito anziano che le era stato proposto. Nonna Xaawa «ha anche un posto d'onore nell'accesso delle donne al voto politico. Il 19 marzo 1966, una settimana dopo la mia nascita, fu scelta per condurmi fuori dal mio guscio privato. La tradizione vuole che i bambini prendano il carattere della persona che per la prima volta li ha condotti fuori dalle mura domestiche» (p. 9). La terza nonna, Suuban, è definita «la giusta, la corretta» (p. 9), quella che raccontava le storie sulla savana, «dove il leone non era né cattivo né buono ma semplicemente un leone; gli uomini avevano prerogative del genere» (p. 9). Con questi schizzi incisivi, la voce narrante vuole omaggiare le tre donne forti a cui deve molto, valorizzandone l'influenza sulle decisioni di famiglia. In un altro sintetico ma efficace quadro familiare leggiamo:

sono nata in una famiglia dove le donne, direttamente (nonna Xaawa e Suuban), oppure indirettamente (vedi nonna Xaliima), intervenivano su quello che avveniva sotto l'acacia, l'albero della discussione. Sono nata da una famiglia dedita per generazioni allo studio del Corano, ma il mio nome non si trova tra le pagine del Corano. Il mio nome è un omaggio a tanta libertà cercata per l'indipendenza

dell'Africa, agli anni sessanta, quando sono nata. Kaaha: «la luce del sole». Il sole forse sono stati gli stati indipendenti dell'Africa che dovevano dare vita a una storia nuova. Per adesso stiamo sguazzando nelle guerre (Mohamed Aden 2012, p. 10).

Il finale azzera, con amara ironia, le speranze e le aspettative che ai tempi dell'infanzia dell'io narrante riempivano gli animi dei somali e che ad oggi non vedono ancora realizzazione. La regressione del paese negli anni successivi viene documentata negli altri racconti che cronologicamente si avvicinano all'oggi, senza mai perdere di vista l'autonomia e la determinazione di molte delle personagge⁶ di *Fra-intendimenti*.

La figura della nonna Xaliima ricompare nel racconto *Un tè serio bolente*, che offre l'occasione di scoprire una pratica tradizionale somala, legata appunto al rito del tè: «con nonna Xaliima il tè non era argomento disponibile, al più si poteva essere ospitati a berlo e l'autorevolezza che assumeva nel farlo era un riflesso di un suo dono» (p. 90). Il ricordo di tale tradizione consente all'io narrante di raccontare la figura della anziana donna, sottolineandone in particolare la fermezza: «il bello della nonna era che decideva lei, in ogni caso, con un'aria da antica sovrana» (p. 92). Anche in questa breve citazione, il paragone nobilitante elimina qualsiasi traccia di subordinazione o, per restare in un paradigma tipico del linguaggio coloniale, inciviltà. Lo spazio concesso al rito riconduce a molte pagine di *Regina di fiori e di perle* e apre spazi discorsivi in cui l'alterità incarnata dagli africani si depotenzia ed essi appaiono nella loro umanità e individualità: l'orizzonte della negazione, del silenzio (Moll 2013, Domenichelli 1997) non è dato. In tal senso, la voce di Mohamed Aden crea una prospettiva antitetica a quella di Emanuelli, ove i paradigmi tipici della letteratura coloniale figurano quasi intatti.

Anche nel caso in cui la voce narrante è maschile, lo sguardo nei confronti delle donne non cambia. Nel secondo racconto, *Nonno Y. E il colore degli alleati*, il nonno dell'io narrante lotta perché le sue figlie abbiano un'istruzione il più possibile completa. Prima si deve scontrare con un funzionario dell'Afis che si atteggia ancora da padrone e non concepisce che i somali, e le ragazze in particolare, debbano avere un'istruzione: ritroviamo in tal caso quella continuità presente nelle pagine di Emanuelli di cui anche gli storici hanno dato conto (Morone 2011). Il nonno per tutta risposta afferma: «le mie figlie vanno già alla scuola coranica, quella orale della tradizione somala, e anche a quella inglese.

6 Il termine è mutuato dalle iniziative a cura della Società Italiana delle Letterate, <http://www.societadelleletterate.it/personagge/> (2014-04-16).

Mi piacerebbe che potessero avere le capacità per nuotare nella vostra giovanissima Italia. Io ho conosciuto quella passata e non era per niente nobile» (Mohamed Aden 2012, p. 16). Il punto di vista dell'ex colonizzato è inequivocabile: avanza istanze educative per le figlie e dichiara la sua distanza dall'Italia di qualche anno prima (pienamente rappresentata dal suo interlocutore). Ancora una volta emerge la prospettiva lucida e critica di un ex colonizzato, con uno scarto notevole rispetto all'immaginario attorno a questa categoria, dipinta come analfabeta, incivile e arretrata; l'attenzione poi alla condizione delle donne, espressa nella volontà di farle studiare, contrasta ulteriormente il luogo comune patriarcale. In realtà, agli uomini non vengono concesse molte pagine: nella sfera familiare sono citate figure solidali nei confronti delle istanze femminili, mentre negli anni Novanta, quando la situazione degenera, compaiono i cosiddetti 'signori della guerra' accecati dalla lotta per il potere, con i quali le donne subiscono processi di arretramento e segregazione.

L'attenzione alle figure femminili permane anche nel racconto *La casa con l'albero: tra il Giusto e il Bene* nel quale si ricostruisce la vicenda di Aisha, zia dell'io narrante, descritta nell'imminenza del conflitto che sta per esplodere nel 1991. Sebbene l'ambientazione sia più spostata sulla storia recente, vogliamo evidenziare la caratterizzazione di questa donna e la sua indiscutibile capacità decisionale: «non è una donna sentimentale, Aisha. È capace di andare al cuore del problema, prendere una decisione e agire» (p. 31). La prima scelta forte vede la separazione da un marito impostole, da cui ha già avuto due figlie, chiedendo protezione a uno zio «partigiano anticolonialista» (p. 31) che negli anni Settanta riesce a farle avere le carte del divorzio consentendole di sposarsi con l'uomo che ella ha scelto. Quasi vent'anni dopo, comprende – in anticipo sul marito che non accetta di lasciare la casa e che per questo verrà ucciso – che la situazione politica sta precipitando e rimanere nel loro quartiere è troppo rischioso, da cui la decisione di andarsene con i sei figli, prima in un'altra zona della città e poi in Gran Bretagna, dove li crescerà da sola:

appena arrivata a Londra, ad Aisha stava stretto essere soltanto una povera vedova profuga con sei figli. Ha preferito aggiungere alle altre cose che le appartenevano, qualcosa che le desse dignità e forza. Con un tocco di velo e un bel vestito lungo e nero è entrata dalla porta principale nell'Ummah. Ora è una lady musulmana con un passaporto di ferro (Mohamed Aden 2012, p. 54).

L'epilogo del racconto riafferma la determinazione e le infinite risorse della donna, decostruendo ulteriormente la visione succube e docile in

cui siamo precedentemente imbattuti e perseguendo la strada indicata in *Regina di fiori e di perle*.

L'ultimo racconto trae il titolo dalla protagonista, Nadia, il cui vero nome è Nadifa; la vita in Italia ha reso necessaria questa semplificazione per evitare domande senza senso e garantire una parvenza di integrazione:

«cosa vuol dire il tuo nome?» oppure «quale nome italiano corrisponde al tuo nome?» Oooh, domande del genere arrivano a frotte quando si percepisce che non sei padrona del contesto, che sei nuova al gruppo. Così il nome Nadia per lei è stato un modo per non sentirsi estranea, per essere in qualche modo omogenea a tutte quelle facce che potrebbero guardarla con un punto interrogativo in attesa di una risposta (Mohamed Aden 2012, p. 135).

Nadifa, fuggita dal conflitto somalo, lavora in casa di una coppia di italiani, e, a costo di perdere il lavoro, trascorre i giorni in cui i due sono in vacanza da alcune amiche e parenti a Milano, dove può parlare la sua lingua, mangiare il suo cibo, divertirsi. Non teme, una volta scoperta, le possibili conseguenze; d'altronde, come leggiamo in un inciso, «quello che le piace, con ogni mezzo cerca di ottenerlo; quello che non le piace, lo elimina» (p. 119). Ciò, oltre a caratterizzare la personaggio, getta un'ombra sul suo passato, quando in Somalia rivelò ai combattenti armati il luogo in cui si nascondevano dei vicini considerati nemici, che vennero poi uccisi: l'abbruttimento della guerra non risparmia, in questo caso, nemmeno le donne, delle quali con quest'ultimo esempio si evidenzia una delle tante sfaccettature: troviamo riscontro di quanto scrive Mohanty nel celebre saggio *Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses* (1984), dove sottolinea come la categoria di donna del terzo mondo non sia riducibile a caratteristiche omogenee, date appunto le divergenze interne, che nel caso in esame assumono risvolti inquietanti.

Le figure femminili dipinte da Mohamed Aden, seppur sinteticamente e in differenti momenti della storia somala all'indomani del colonialismo, non danno adito a letture eurocentriche, ma anzi proiettano chi legge dentro le vite, i pensieri, le aspettative di un popolo che da indipendente ha creduto molto nella rinascita, impegnandosi perché si realizzasse (basti guardare alla già citata autobiografia del padre dell'autrice, Mohamed Aden Sheikh) e pagando poi un prezzo insostenibile.

L'attenzione dell'autrice si incentra soprattutto sugli uomini e donne somale, prima e dopo la diaspora e non vi sono molte pagine dedicate alle descrizioni dell'ambiente fisico in cui i personaggi si muovono. L'Ita-

lia – in particolare quella settentrionale – e la capitale somala rappresentano i due principali *set* di ogni racconto; il contesto africano descritto è dunque prevalentemente urbano, sebbene dei fasti che Mogadiscio ha conosciuto in passato non sia rimasto nulla, se non case e negozi saccheggiati e infrastrutture (dalle strade agli ospedali) abbattute. In riferimento a queste ultime, leggiamo degli effetti della furia distruttrice, che restituiscono *e contrario* l'immagine di ciò che c'era prima:

avevano il piacere di distruggere le città, di azzerare la storia. Avevano persino scavato sotto terra e, dopo aver raggiunto le viscere della città, fatto a pezzi le fognature. Le fognature, un gioiello arrivato secoli e secoli fa attraverso l'Oceano Indiano. Un sapere che i mercanti arabi ci hanno portato da Roma (Mohamed Aden 2012, p. 123).

Non solo da queste poche righe percepiamo l'abisso tra un prima e un dopo, ma veniamo a conoscenza della presenza di infrastrutture che l'immaginario diffuso non attribuirebbe a quel contesto; ugualmente nella citazione che segue:

era il 1971 quando una delegazione del governo somalo guidata dal dottor M. Aden Sheikh volò verso la Cina. Sia per esplorare, rafforzare rapporti con paesi che non fossero ex colonizzatori, che per avere collaborazione nella costruzione di alcune infrastrutture. Tornarono da Pechino con due progetti. La costruzione di un'autostrada che più tardi collegherà Mogadiscio a Burco (Burao) e la costruzione dell'ospedale Banadir (Ginecologia-Ostetricia-Pediatria). Dopo di allora Mogadiscio ebbe tre grandi ospedali di cui uno, Ospedale Banadir, specializzato nella cura dei bambini. In seguito alla furia clanica la città non aveva più neanche un solo ambulatorio in piedi (Mohamed Aden 2012, p. 124).

Il carattere descrittivo, lineare, di questo passaggio dà la misura del livello di progresso a cui era giunta la Somalia e del violento declino che ne è seguito. L'autrice non dà spazio a considerazioni, nei suoi racconti, circa le ragioni di questa violenta regressione, ma limitandosi ad alcuni cenni sul contesto urbano, prima e dopo il conflitto, sgombra la scena da qualsiasi lettura esotizzante, permettendo a chi legge di affacciarsi (non diciamo comprendere perché sarebbero necessari altri strumenti e indagini più approfondite) su una tragedia ancora in corso e su cui l'Italia dovrebbe, in virtù dei rapporti a lungo coltivati anche dopo l'esperienza dell'Afis, porsi perlomeno qualche quesito.

La raccolta offre un'immagine eterogenea, mai succube, della popola-

zione e in particolare delle donne somale; solo sporadicamente vengono fatti cenni agli spazi fisici, che comunque restano prevalentemente urbani, e un paio di racconti vedono il riferimento al rito del tè, che la voce narrante mantiene anche dopo l'emigrazione. Non a caso, nel racconto eponimo che vede al centro la bevanda, la protagonista con le sue amiche sorreggia in un bar italiano un tè ironicamente definito «poco serio» (p. 93), poiché privo di tutte quelle caratteristiche che avrebbe se fatto alla maniera somala. Un piccolo modo per valorizzare e non consegnare all'oblio una tradizione culturale.

Appare chiara l'importanza del punto di vista nell'indirizzare in un verso o in un altro la rappresentazione di una ex colonia e dei suoi abitanti che, seppure nella forma bozzettistica dei racconti, assumono spessore e umanità, in un processo di addizione che dà voce a prospettive altrimenti ignorate. Inoltre, la cifra dell'ironia tipica della scrittura di Mohamed Aden evita sdruciolamenti sia nostalgici che folcloristici, tracciando dei quadri utili a ricostruire momenti di una storia collettiva, di italiani e somali, ancora troppo poco condivisa. Nella comparazione con i testi precedenti, la continuità spicca quasi automaticamente con il romanzo di Ghermandi poiché la *location* di entrambe porta a esiti narrativi affini. In *Fra-intendimenti* la dimensione è calata maggiormente nel quotidiano e la scelta di genere del racconto non può evidentemente assumere il respiro di un romanzo storico; tuttavia, la presenza del trattino nel titolo della raccolta volta a evidenziare la preposizione «fra» sottolinea la volontà di ricerca di uno spazio condiviso, comune ad entrambe le autrici postcoloniali, che seppure nella diversità delle scelte formali danno voce a un altro, inedito, punto di vista.

Vissuti e memorie libici, dall'occupazione italiana alla *jala*

La conquista della Libia ha rappresentato un tentativo di svolta nella politica coloniale italiana che cercava nel paese affacciato al Mediterraneo uno spazio non ancora occupato dall'espansionismo europeo. L'aggressione ebbe inizio nel 1911 e si concluse con le sconfitte del 1940-42, quando Tripolitania e Cirenaica andarono agli inglesi e il Fezzan alla Francia. Nel 1951 la Libia ottenne l'indipendenza sotto il regno di re Idris che vide, dopo la fuga degli italiani durante la seconda guerra mondiale, un loro ritorno, soprattutto in corrispondenza del *boom* petrolifero della fine degli anni Cinquanta. I romanzi a cui guardiamo in questo capitolo si ambientano in differenti momenti di questa travagliata storia: Alessandro Spina racconta la vicenda coloniale a partire dagli esordi, nel 1911, Mario Tobino basa la narrazione sulla sua esperienza di guerra del 1940-41 e Luciana Capretti sposta l'ambientazione delle vicende tra il 1969 e 1970, ulteriore data di svolta nelle relazioni tra i due paesi, segnata dalla ascesa al potere di Gheddafi e dalla conseguente cacciata degli italiani.

Alessandro Spina ha sempre voluto mantenersi *a latere* della scena letteraria italiana, da cui anche la ritrosia a fornire informazioni biografiche. Sappiamo, come già scritto in apertura, che Spina è lo pseudonimo di Basili Khouzam, nato da una famiglia siriana a Bengasi nel 1927 e morto in Italia nel 2013. Altre informazioni che incorniciano e illustrano la sua poderosa opera letteraria si devono al contributo dell'autore stesso, *La posterità dell'ombra*, in conclusione a *I confini dell'ombra*, volume che raccoglie in ordine cronologico molti suoi testi. Spina è rimasto in Libia fino al 1940, a cui hanno fatto seguito 13 anni di studi a Milano, dal 1953 al 1978 di nuovo in Libia, per poi rientrare in Italia, dove ha vissuto nella Franciacorta bresciana. Una vita divisa dunque tra due paesi.

Il giovane maronita apre la miscellanea *I confini dell'ombra*, nell'edizione del 2007 della editrice Morcelliana a cui facciamo riferimento e fu pubblicato per la prima volta da Rusconi nel 1971. Il romanzo uscì dopo «una gestazione lunga, modifiche a non finire» (Spina 2007, p. 1249), che si protrassero dal 1964 al 1969. Erano già molte le prove letterarie precedenti, ma questa si differenzia dalle altre perché in essa si compie «il primo incerto tentativo di introdurre il libico sulla scena» (p. 1247) che già indica una volontà precisa di creare quello spazio discorsivo in cui l'«altro» prende parola. Il fatto che ci sia voluto così lungo tempo è spiegato dall'autore in più passaggi della postfazione, che ci fornisce importanti chiavi di lettura: nel periodo in cui Spina visse in Italia, dal

1940 al 1953, il tema coloniale era pressoché un tabù. Fu lo scoppio della rivoluzione algerina ad attrarre l'attenzione dello scrittore:

e per la prima volta la vicenda coloniale, sia pur diversa da paese a paese, mi si pose davanti, sia nella verità storica che, importante, nell'attualità. Che cosa feci allora? Mi buttai forse in un'opera sugli orrori coloniali in questa o in quella terra? Ma la fretta è solo dei giornalisti, persi nell'attualità, un romanziere è lento come il tempo, ha il passo lento del tempo (Spina 2007, p. 1243).

Tale concezione di scrittura letteraria illustra come essa necessiti di sedimentarsi e sia sottoposta a continui ripensamenti; inoltre, si ponevano all'autore un'altra serie di ostacoli quali la resa in italiano delle conversazioni arabe,¹ nonché il mettersi nei panni di un personaggio libico per riprodurre le sue «coordinate mentali, cioè quelle della società tradizionale libica» (p. 1247) e rispondere al problema della verosimiglianza e dell'aderenza al reale. Spina ha ben presente i limiti della letteratura che racconta l'«altro»: il fatto, cioè, che la prospettiva rimanga sempre esterna, in tal caso occidentale. L'incertezza e la volontà di evitare uno sguardo eurocentrico hanno a lungo ostacolato l'attività di scrittura:

neppure Joseph Conrad, il principe dei narratori europei sul mondo extraeuropeo; anche lui, seppure capace di formidabili figure allo-gene, non usava lo stesso metodo per rappresentare l'una e l'altra società. Lo straniero (l'africano, l'asiatico) non è ritratto... coi suoi stessi strumenti, ma sempre con gli occhi dell'occidentale, che fatalmente finisce per riferire sempre tutto a sé. Per un complesso di ragioni questo non era permesso...a me, non era insomma voluto da me. Quindi ne tacevo (Spina 2007, p. 1247).

Viene esplicitato il rischio nel raccontare una società di cui non si è pienamente parte e, a proposito de *Il giovane maronita*, leggiamo del «timore di finire nelle secche ormai impresentabili dell'esotismo» (p. 1258) che il confronto con un amico libico ha contribuito ad evitare: «la sua presenza di ascoltatore e poi di lettore era un controllo costante e per

1 «Mi sembrava impossibile far parlare un libico in italiano (rivolto a un altro libico poi!). Per cui nella rappresentazione di una scena libica uso sempre il discorso indiretto. Così pure evito il monologo interiore, che anzi riservo solo al maronita. Mentre gli ufficiali italiani si muovono quasi sempre con l'evidenza di un testo teatrale, affidandosi al dialogo» (Spina 2007, p. 1250).

nulla inibitorio, sorta di assicurazione contro la stupidità, la facilità, il conformismo» (p. 1258).

A tali dichiarazioni che ben esprimono i rischi di una scrittura letteraria che tratta l'«alterità» da un punto di vista esterno si aggiunge poco dopo una netta presa di posizione nei confronti dei potenziali lettori/critici dei suoi testi:

mi irrita l'interpretazione del mio lavoro quando viene immerso (e... diluito) nel *mare magnum* dell'incontro con l'Altro, di moda da decenni, o perché stanchi del mondo nostro bene ordinato, o per noia, prurito esotico eccetera. È la prova che non si è capito nulla del discorso nella sua particolarità. Come avviene in genere l'incontro con l'Altro? Grazie a un viaggio per esempio, alla lettura di un libro covato altrove, magari all'incontro con una persona, quando il mondo diverso ha una sintesi antropologica. Tutte vicende interessanti, ma assai diverse dalla situazione coloniale. Se l'incontro avviene in un contesto coloniale, si esce dal bric-à-brac turistico, quando il singolo da nulla condizionato vede e vive per breve tempo in un contesto allogeno, oppure nella pace del suo studio si avventura con la lettura metaforicamente nella foresta altrui (Spina 2007, pp. 1258-1259).

La «sintesi antropologica» di cui parla Spina rappresenta quel processo di semplificazione a uso e consumo delle aspettative del lettore/spettatore che riduce il portato di inquietudine di ciò che non si conosce, azzeccando «la complessità e la conflittualità delle soggettività non-occidentali, non-bianche e non-borghesi» (Giuliani 2013, p. 200). È una visione che non lascia dubbi circa la volontà di fuggire l'esotismo nel momento in cui si affrontano questioni coloniali, sostanziate da rapporti di potere tutt'altro che innocui: «viaggiare (con le armi) è difficile e pericoloso, basta gettare gli occhi su un libro di storia» (Spina 2007, p. 1259).

Il superamento dell'*impasse* nei confronti del tema arriva per Spina con la lettura di testi letterari arabi e di libri italiani e stranieri sulla guerra di Libia, che hanno coinciso con la composizione de *Il giovane maronita*. Questo diventa il primo volume di un ciclo più ampio che andrà dal 1911 - anno dell'aggressione italiana - ai primi anni Sessanta, con la scoperta del petrolio. Le vicende editoriali, racconta ancora Spina nella postfazione, furono lo specchio della sensibilità del tempo: l'autore (si) spiace il rifiuto di Einaudi in quanto quel testo

calpesta troppe cose, il passato nazionale, la distinzione tra destra e sinistra, l'eurocentrismo, l'ossessione della lotta di classe, il far trionfare sempre nei fatti nazionali il bene (per decenni: la Resi-

stenza dopo il fascismo), mentre il mio romanzo si apre con il proclama imperiale di Caneva e finisce con il mesto dispaccio di Cadorna dopo la disfatta di Caporetto: tutto contraddice la retorica nazionale nelle sue molteplici e conflittuali sette. Sono ardimenti che si pagano: il lettore rifiuta tutto senza neppure sapere perché rifiuta (Spina 2007, p. 1249).

Si trattava di un'opera che non cercava né produceva consenso, da cui le difficoltà nel pubblicarla. Lo stesso Moravia, con cui Spina era in contatto (si era laureato con una tesi su di lui) gli disse che per un progetto letterario che mettesse al centro quarant'anni di storia libico-italiana, «in Italia il pubblico non c'è» (p. 1250), affermazione che lo stesso Spina ritiene «valida forse tuttora: quarant'anni dopo» (p. 1250). D'altronde, gli storici rilevano una «asimmetria delle rispettive memorie [che] ha influenzato le relazioni postcoloniali» (Morone 2013, p. 175) fino ad oggi e che si traduce da parte italiana in una rimozione e per i libici nel ricordo di «un periodo per tanti aspetti negativo a causa della violenza, dell'assenza di libertà, della subordinazione razziale e della dipendenza economica collegate al colonialismo» (p. 175).

La trattazione di un argomento impopolare, mediante scelte stilistiche e formali tutt'altro che scontate, porta l'autore ad ammonire chi legge, fornendogli/le anche qualche suggerimento:

chi non sospetta che non appartengo all'area del romanzo italiano, semmai a quello di lingua tedesca,² difficilmente capisce ciò che scrivo e sicuramente non lo ama. Anche perché, sia detto benevoli evitando inutili polemiche, mi può amare solo chi mi legge con attenzione: letti in fretta, un po' distratti, i miei romanzi non hanno senso alcuno (Spina 2007, p. 1251).

Appaiono così definite alcune coordinate della nostra lettura, orientata dalle parole dell'autore stesso: egli, oltre a ricostruire il percorso personale che lo ha portato alla scrittura, porta alla luce alcune delle problematiche centrali quando tra soggetto e oggetto della rappresentazione vi

2 Nella postfazione Spina indica gli autori che hanno influito sulla sua scrittura, soprattutto quella relativa alla prima parte del ciclo: Lévi-Strauss, Evans-Pritchard, Salvemini, Hofmannsthal, Rémond, Mann, Ibn Khaldun (Spina 2007, p. 1253). Anche la musica ha avuto un ruolo decisivo: il Tristano e Isotta wagneriano è uno dei «fondamenti, mi si passi il termine, della mia educazione, indimenticabili viaggi in fondo alla notte» (p. 1244). Aggiunge poi: «molto mio lavoro nasce da una partitura musicale» (p. 1245).

è squilibrio di potere, inteso nel senso di razza, genere e classe. La scelta di mettere i colonizzati sulla scena si colloca nella direzione indicata da Dell'Oro e Tamburini e assunta pienamente da Ghermandi e Mohamed Aden; inoltre, il fatto che extra testo il problema della rappresentazione dell'«altro» venga tematizzato da Spina dimostra una consapevolezza non sempre presente tra gli autori che oggi decidono di affrontare la questione coloniale, che, dati i tempi in cui è maturata, ne evidenzia ancora di più l'eccezionalità. Nel suo caso, forse anche la *location* che gli consente l'osservazione da uno spazio terzo, né colonizzato né colonizzatore, permette una lucidità e una presa di distanza ancora più spiccate.

Il giovane maronita è un testo complesso, che resiste a categorizzazioni, negate *in primis* dall'autore stesso, come abbiamo già osservato: «mi irrita l'interpretazione del mio lavoro quando viene immerso (e... diluito) nel *mare magnum* dell'incontro con l'Altro» (p. 1258). In uno stralcio del carteggio tra Spina e Cristina Campo riportato da Pietro Gibellini nell'introduzione a *I confini dell'ombra*, leggiamo del disagio dell'autore dinanzi alla richiesta dell'editore di predisporre una presentazione de *Il giovane maronita* proprio in virtù della difficoltà di definirlo:

Cattabiani non vuole le citazioni sul risvolto di copertina, ma una presentazione come di consueto. Che peccato! Un romanzo che cerca di conservare, come il bene più prezioso, la sua ambiguità, schiacciato dalla unilateralità di una 'presentazione'. Che cosa scrivere? Un romanzo anticolonialista? Ma se è anche una favola! Un romanzo che irrita i fascisti? Ma se è scritto contro i 'liberali'! Un romanzo anti italiano? Ma se l'autore non chiarisce mai i suoi rapporti col capitano Martello! La mia ambizione è quella di conservare a ogni personaggio il suo mistero: nel momento che *esce* di scena deve essere ancora indecifrabile (Gibellini 2007, p. 5).

Il mistero è, ossimoricamente, una delle chiavi di lettura del testo, come anche il tradimento, definito «il filo col quale è cucito tutto il romanzo» (Gibellini 2007, p. 5). Comprendiamo dunque che non sia possibile una lettura unilaterale del romanzo, la cui ambiguità è accresciuta dalla mescolanza di storia e mito e dai tratti spesso torbidi dei protagonisti. Spina non cerca il compiacimento di chi legge né ricorre a stratagemmi attrattivi per il lettore quali la scelta di genere del *noir* o le ucronie, eppure potremmo considerare il suo romanzo rappresentativo di quei «modelli di intersezione tra fatto e finzione che avrebbero un potere conoscitivo maggiore sia delle vecchie forme di realismo, sia del racconto storiografico che 'mette in intreccio' gli eventi stabilendo nessi causali dentro una forma chiusa» (Benvenuti 2012, p. 14). L'intersezione ne *Il*

giovane maronita si esplicita nell'alternanza di storia e mito, di dimensione reale e sospesa, da favola appunto, mediante l'avvicendamento di *fiction* e stralci di citazioni di discorsi pubblici, di libri di storia, di comunicati ufficiali.

La vicenda si sviluppa all'indomani del 1911 intorno a tre figure, il mercante libico Semereth Efendi, il giovane maronita Émile Chebas e l'ufficiale Martello. La caratterizzazione dei pochi personaggi va oltre la descrizione fisica ed entra subito nella sfera interiore, psicologica. Il personaggio eponimo del romanzo appare agli occhi di Semereth persona ambiziosa in cui porre fiducia, nonostante la consapevolezza che egli, al loro primo incontro, avesse mentito:

Hag Semereth osservò il giovane attentamente: ebbe il sospetto che mentisse, ma la sua benevolenza anziché scemare crebbe. Quel cristiano era padrone di poco, forse di niente: ma non temeva di mentire perché sicuro di sé, le menzogne erano cambiali che avrebbe puntualmente pagate. Finse di prestar fede alle sue parole. Il pavidoglio ossequio al reale è il tarlo che uccide i mediocri. Quel giovane era ambizioso, e la menzogna non è che un rischio. *Hag* Semereth decise di proteggerlo (Spina 2007, p. 23).

Il mercante, oltre a dare fiducia al giovane straniero, gli mette anche a disposizione uno schiavo, Abdelkarim, che racconta a sua volta la «storia grave» (Spina 2007, p. 25) del suo padrone, dai tratti ambigui:

era un uomo chiuso. La sua vita era passata tutta sotto una luce impietosa. Ma la somma dei fatti, le frasi che pronunciava, restavano ambigue. Lo caratterizzavano in modo ingannevole, come gli abiti ricercati che indossava, la camminata o i gesti lenti e pesanti, di chi si muove a fatica nell'acqua. [...] La sua casa era sempre aperta. Era delle più belle, ma non vi cresceva che il silenzio. La sua presenza accentuava questo senso di ingombro e di isolamento. Riceveva con dignità ma senza calore, i legami che intratteneva erano sterili e insignificanti, non sollecitato e vano impiego delle giornate. Era molto alto, con un volto spaventevole. Una carica di polvere era scoppiata accanto a lui in una campagna e ne era rimasto per sempre sfigurato. I capelli erano ridotti a poche ciocche stoppose. Le piaghe della nuca mandavano cattivo odore. Aveva una gravità naturale, una sorta di autorità che rendeva timido e impacciato chi gli parlava. Questa distanza era come un incantesimo che lo teneva separato dagli altri: la subiva invece di esserne, come pensavano gli altri, l'artefice (Spina 2007, p. 35).

Sin da questa prima descrizione cogliamo l'enigmaticità del personaggio, che suscita una riverenza non voluta, causa del suo stesso isolamento. I pochi tratti fisici, tutt'altro che affascinanti, non scalfiscono la sua autorevolezza, rafforzata dall'incedere e dai modi lenti. L'aura che lo circonda dosa in maniera equilibrata mistero e rispetto. Parlare di Semereth significa raccontare anche la sua vita, irrimediabilmente segnata dal matrimonio con la quarta moglie Zulfa, ancora bambina: ad essa viene dedicato uno spazio che ricorda le tecniche di Dell'Oro, anche se in tal caso la storia di Zulfa assume importanza strutturale nel romanzo e non si limita ad una parentesi descrittiva. Qui si inserisce l'elemento favolistico: nella postfazione, lo scrittore spiega che la storia della sposa bambina origina dal racconto *La petite fille du jardinier*, tratto dalla raccolta *Histoire du royaume d'Alger* del 1727. La storia di Zulfa e l'impossibilità di consumare il matrimonio con lei perché ancora bambina, diventano causa di angoscia per l'uomo, nonché spunto per tramare, da parte delle altre donne della casa, un intrigo ai danni della giovane moglie. La vicenda di Zulfa diviene un ulteriore spunto per raccontare l'animo dell'uomo («si tormentava come se la sua grandezza fosse una colpa, qualcosa di irredimibile come la vecchiezza o la morte», p. 52) e conferirgli una lacerata umanità. La storia della sposa bambina avrà, malgrado Semereth, una conclusione tragica, che lo segnerà per sempre. La sua figura resta oscura sino alla fine: all'altezza dell'epilogo partecipa ad una azione notturna dei ribelli contro un presidio italiano, mentre le parti stavano trattando una tregua; viene catturato e condannato all'impiccagione, nonostante il maronita avesse interceduto per la grazia. In cella non proferisce parola, rifiuta la possibilità di salvarsi e le sue azioni sembrano dettate da ragioni che intersecano il personale (la morte di Zulfa) e la sfera pubblica (la lotta contro gli italiani). La vicenda individuale dell'uomo va così ad incrociarsi con quella della Libia e dei militari invasori, a cui si affianca la figura del giovane maronita, terzo polo in contatto e mediatore tra italiani e libici, occupante un terzo spazio («cristiano come gli invasori, ma di lingua araba come i libici» (p. 54).

Chebas, con il quale sin da subito si è stabilito un rapporto di corzialità e fiducia, non può far altro che accettare la sorte del mercante, determinato a non accogliere alcuna proposta di grazia e che in tal senso rievoca la determinazione dei ribelli che grande ruolo hanno avuto nel contrastare gli italiani, in particolare sotto la guida di Omar Al Mukhtar dal 1923 sino all'anno della sua impiccagione, il 1931. Del maronita spicca anche la dedizione al lavoro, in particolare quando entra in scena il fratello Armand, poco attento agli affari e più interessato alla bella vita e alle relazioni pubbliche. Sarà proprio Armand a fornirgli lo spunto per commentare la situazione politica e offrire a chi legge una significativa

spia critica; in un dialogo con un mercante venuto a intercedere per Armand, che compie affari sbagliati e frequenta militari italiani, si chiarisce infatti il punto di vista di Émile:

«è possibile ignorare il compito cui è chiamato qui un ufficiale?» chiedeva Émile. «Armand gioca a carte con lui, parlano di donne, di teatro, bevono insieme raccontando storie facete. Ma l'ufficiale viene da un campo di battaglia e vi deve tornare. Se non ignoro la ragione della sua presenza qui e tuttavia ne ricerco la compagnia, vuol dire che sono solidale con la volontà che qui lo ha portato. Per un maronita, è giusto forse? [...] Un giovane delle comunità orientali, quando avvicina la società occidentale, per prima cosa assimila i vizi di questa e difficilmente va oltre. Fuori dal suo cerchio, il provinciale è un uomo segnato. Si salva a condizione di accettare la provincialità, di non esaltarla e di non vergognarsene, come nessuno si vergogna della lingua che parla. [...] Il colonialismo umilia e offende e, quando mostra un volto più benevolo, corrompe. Come cristiani e stranieri, noi siamo trattati con benevolenza, ci offrono l'integrazione. La nostra attenzione deve però restare costante (Spina 2007, p. 89).

Émile ha ben chiaro che tipo di relazioni si stanno costruendo con gli invasori e mostra disprezzo nei confronti di chi cerca il loro compiacimento; vi è anche un altro passaggio che laconicamente descrive tale rapporto malato: «distruggere quel che non si capisce è la via che porta all'inferno» (p. 100) che esemplifica come la costruzione e l'accentuazione dell'alterità implicino come estreme conseguenze conflitto, annullamento e morte.

Il maronita riflette sui rapporti con gli italiani da un punto di vista che non è propriamente interno, in quanto egli non appartiene al popolo dei colonizzati (è un cristiano e dunque è percepito dai bianchi come più 'assimilabile') e comprende a fondo le relazioni di potere, anche quando sono mascherate. Si colloca in un terzo spazio, interstiziale. La lucidità e l'intelligenza di questa figura accendono delle spie critiche nei confronti dell'impresa coloniale, ponendo in secondo piano il problema della rappresentazione più o meno esotizzante degli indigeni: l'autore non si sofferma su tali aspetti, il suo interesse va alle dinamiche interiori dei personaggi, ai loro punti di vista e alle interazioni con il contesto circostante, attraversato da molte tensioni.

Un'altra figura, seppure marginale nella vicenda è l'anziano Buba-ker, servitore fedele di Semereth e tratteggiato secondo il paradigma dell'autorevolezza:

stava in quella casa dai tempi del padre di Semereth. Quando tutto sembrava smembrarsi e cadere, la sola presenza del vecchio era un argine. Aveva difeso Semereth e i suoi beni dall'avidità dei parenti e dagli interessi degli avversari. Adesso lo difendeva da se stesso, obbligandolo a rispettare la continuità della casa (Spina 2007, p. 43).

L'anziano è punto di riferimento e mantiene quella nobiltà che ritroviamo in Ghermandi in particolare. Inoltre, si sottolinea la sua scaltrezza nello scegliere i percorsi migliori per portare i messaggi del padrone: «i divieti non contavano per quel vecchio, era segreto come un sasso e forte o decrepito secondo le circostanze» (p. 111).

La caratterizzazione di tutti i personaggi maschili, anche di quelli minori,³ si incentra sulle loro relazioni, sui loro pensieri e sui drammi interiori che vivono, realizzando l'intento dell'autore di «metterli sulla scena»: appaiono in tutta la loro fragile umanità e l'appartenenza nazionale o 'etnica' non è sottolineata, scelta nient'affatto ovvia in molti testi di ambientazione coloniale in cui è strategia ricorrente la tendenza a sottolineare l'alterità degli indigeni.

Le figure femminili non hanno ruoli decisivi e lo spazio a loro dedicato è ridotto. Zulfa, la quarta moglie che diviene il cruccio di Semereth, è una bambina spaventata, verso la quale egli mostra compassione. Questa figura diviene lo spunto per una ulteriore caratterizzazione del personaggio maschile e appare funzionale allo sviluppo della vicenda. La prima notte di nozze, visto il terrore di lei e l'impossibilità di consumare il matrimonio, egli la rassicura:

disse che sarebbe stata in quella casa la sposa prediletta, che non appena ella avrebbe avuto per lui quella compiacenza che una donna deve al marito, egli avrebbe divorziato dalle altre per trattenerne lei sola. Disse infine che avrebbe pazientemente atteso, se la natura ancora non consentiva alla consumazione delle loro nozze - un anno, due anni, anche dieci anni. [...] Forse col tempo il loro matrimonio avrebbe ricevuto la benedizione della natura. Col tempo, forse, i suoi stessi sentimenti sarebbero mutati. Quanto a lui, avrebbe pazientemente cercato di meritarlo (Spina 2007, p. 37).

3 Si veda la figura dello zio del maronita, un mercante anch'egli, spesso in contrasto con il nipote di cui non comprende le scelte (Spina 2007, pp. 120-121,129). Parimenti del servo Abdelkarim, alle cui nozze il maronita partecipa, vengono riportati pensieri e timori (Spina 2007, p. 133).

L'attenzione non va tanto alla rappresentazione del personaggio femminile, ma si incentra sull'uomo e sul suo rispetto, all'interno di una evidente situazione di imparità e subordinazione. Intorno a Semereth vi sono anche le mogli gelose nei confronti della neoarrivata, di cui architetteranno la fine guidate da un'altra figura molto ambigua, «la veneziana», che governa la casa e che viene definita «una rinnegata che [Semereth] aveva portato con sé da Istanbul» (p. 42). Tutte queste donne si caratterizzano per la malizia, che sfocia in crudeltà: la rappresentazione non appare certo edificante, tuttavia non rientra nei paradigmi animaleschi entro cui le indigene vengono collocate, bensì nel mito degli intrighi di palazzo da *Mille e una notte*. Tale scelta descrittiva non è riconducibile al repertorio dell'esotismo eurocentrico, quanto a quello della favola orientale, coerentemente con la volontà dell'autore di intrecciare nella narrazione una pluralità di dimensioni.

Come per gli uomini, così anche per le figure femminili le descrizioni non indugiano sulla fisicità, e la medesima scelta riguarda anche il paesaggio, di cui si fa cenno in alcune conversazioni tra italiani e in stralci da testi d'epoca. La Libia è definita «paese oscuro nel quale abbiamo paura ad avventurarci» (pp. 33-34) e «luogo senza storia» (p. 95), immagini che evocano un'irriducibile alterità che porta alla negazione, a quella «special unreality» (Mbembe 2001, p. 4) tradizionalmente attribuita all'Africa.

Queste parole sono pronunciate da Olghina, una triestina approdata col marito in colonia carica di aspettative presto deluse, che entrerà nella vita dei fratelli Chebas. La sua visione è prettamente orientalista: prima di approdare in Africa la considerava non tanto un luogo, quanto un personaggio per il quale imbellettarsi, che però la delude: «dov'era *le prince charmant* che l'avrebbe svegliata? E quanto avrebbe tardato? In vane fantasticherie che le affaticavano senza vantaggio la mente, riconobbe la condizione del prigioniero» (Spina 2007, p. 95).

I paradigmi applicati alle precedenti opere appaiono meno efficaci nel caso de *Il giovane maronita*, che non dà spazio all'ambiguità nel senso precedentemente inteso: l'aura di mistero non coincide con esotismi e la presenza di elementi mitici è identificabile dai lettori. Inoltre le citazioni poste in esergo ai capitoli, tratte da documenti ufficiali, sono estremamente significative nella loro asciuttezza che non necessita di commenti; ecco le parole di Giolitti pronunciate nella seduta alla Camera del 23 febbraio 1912: «mi auguro di cuore che nel mondo non vi siano che guerre coloniali, perché la guerra coloniale significa la civilizzazione di popolazioni che in altro modo continuerebbero nella barbarie» (p. 28). Si tratta di una citazione che ben esemplifica il pensiero del tempo, dalla quale chi legge prende facilmente distanza; altrettanto dirette suonano

le parole di Pierre Loti, che in un'intervista del 6 dicembre 1911 commenta nei seguenti termini l'aggressione italiana:

signore, voi mi chiedete la mia opinione sulla gloriosa impresa dell'Italia. Ma la gloria, così come il buon diritto, io non li vedo che da parte degli ammirevoli difensori del suolo cirenaico, turchi o arabi, che, sorpresi dall'attacco, e non possedendo che un armamento di compassionevole inferiorità, si fanno nondimeno mitragliare e massacrare come eroi di epopea. La gloria, del resto, la vera, la pura, non potrebbe mai essere dalla parte dei conquistatori e degli aggressori (Spina 2007, p. 55).

Ecco un punto di vista estremamente critico nei confronti di una lettura esaltante dell'impresa italiana, che si schiera a difesa del popolo aggredito; seguono poi stralci da articoli del *Times*, riportati in un brano di Francis McCullagh, *Italy's war for a desert* del 1912, che descrivono la mattanza compiuta dall'esercito nei confronti della popolazione autotona in seguito a una insurrezione (pp. 67-68). Tali inserimenti aprono a una prospettiva sovranazionale che ridimensiona la politica italiana in Libia, aprendo spiragli di un controdiscorso ben identificabile da parte dei lettori e delle lettrici. Non vi è alcun tentativo di ricerca del compiacimento e della rassicurazione e la scelta di citare fonti storiche rende ancora più autorevole e fondata la critica all'impresa coloniale.

Non solo nella cronaca del tempo, ma anche nella scrittura finzionale - in continuità con la scelta di intrecciare continuamente le due dimensioni - compaiono voci discordanti: se il punto di vista dei libici, come anche del maronita, si mostra contrario all'invasione, alcuni italiani in colonia riflettono criticamente sull'impresa. In un dialogo tra alcuni civili, leggiamo tale considerazione: «l'ossessione di raggiungere l'Europa più evoluta impedisce alla cultura italiana di riconoscere la legittimità di altre civiltà; usiamo la ragione come strumento di imitazione di un modello eletto. Per le civiltà oltremarine abbiamo solo disprezzo; anzi, sembra che incarnino ciò da cui cerchiamo di staccarci» (p. 99). La politica italiana è vista come un tentativo mal riuscito di imitazione altrui, accompagnata da un senso di superiorità che non sembra avere ragione di esistere. Un altro commento, che però appartiene al narratore, descrive in una battuta eloquente l'evolversi della situazione nel giro di pochi anni: «l'operazione coloniale, iniziata con tanto fracasso nel 1911 a coronamento delle celebrazioni per l'Unità d'Italia, nel 1915 era una piaga che puzzava» (p. 148). La demolizione del mito è totale. La scelta di inserire voci fuori dal coro della retorica ricorda le spie presenti in *Asmara addio*, in cui non tutti gli italiani si mostrano sostenitori della

politica imperialista, e ne *L'onore delle armi*, dove i giovani combattenti Elvio e Guido esibiscono le loro riserve, in contrasto con i loro compagni. Riemergono delle crepe, delle contro-narrazioni che incrinano l'idea di verità unica e incontrovertibile, riconfermando l'autore nel suo ruolo di «negromante» che

ristruttura il passato, collocandovi quella memoria dei morti che vi è stata cancellata. Negromante, lo scrittore, si occupa, per mezzo di una discesa negli inferi della storia, di cancellare questa cancellazione, e così di trarre indicazioni sul futuro da quanto è stato sottratto all'oblio. [...] La rappresentazione ri-presenta il reale trasformandolo, costruendo di esso un'immagine straniata; e costruendo, attraverso questa immagine straniata, un discorso per mezzo del quale il nuovo storico percorre la superficie della storia per segnare le tracce delle lacune di quanto è dimenticato (Benvenuti 2012, p. 23).

Ne *Il giovane maronita* si susseguono le «tracce delle lacune» di ciò che è stato soppresso, nella scelta di dare voce ai libici e di inserire punti di vista discordanti sia dentro che fuori i confini nazionali. Ulteriore tassello di questo complesso mosaico è rappresentato dalla figura dell'ufficiale Martello, i cui rapporti con Semereth sono mediati dal maronita: è una figura quasi teatrale, oltremodo oscura, la cui fine contribuisce ad accrescerne l'aura di mistero. Vi sono alcuni passaggi che tradiscono il suo disappunto per l'attività di cui è parte attiva: in un dialogo con Chebas, dopo la pubblica esecuzione di Semereth, afferma: «lo so che lei non era presente all'esecuzione, la sua dignità non le permette di profanare gli occhi con gli spettacoli atroci cui provvede il corpo di spedizione» (Spina 2007, p. 159). È un personaggio il cui animo è lacerato e, in un altro commento circa l'uccisione di Semereth, il ruolo che riveste pare mandarlo in crisi

questa impiccagione è pari a un barile di polvere scoppiato accanto a me: e mi ha sfigurato il cuore. Forse anche la mia vita d'ora in avanti sarà tutta in un antefatto già consumato oggi e anch'io esco sulla scena votato al versante della morte – la mia maschera, questa frivola divisa di ufficiale coloniale! (Spina 2007, p. 161).

Le sue perplessità riemergono dinanzi ad alcuni antichi ruderi a Cirene:

che gliene importava della grandezza di Roma, di cui esaltati giornalisti, come i generali verbosi, agitavano le spoglie per giustificare l'invasione coloniale? Che farsene del disegno collettivo, nazionale?

Quei ruderi, di straordinaria dolcezza, più lievi che in un quadro di Claude Lorrain, quel paesaggio dalla luce inimitabile, rievocavano la delicata e inebriante riscoperta dei classici e non il frastuono remoto dei trionfi (Spina 2007, pp. 173-174).

La nobiltà del passato soverchia la roboante retorica dell'espansionismo, l'Africa dinanzi ai suoi occhi non è un vuoto da riempire ma un luogo dove spera di trovare pace: la sua uscita di scena, infatti, si ambienta tra le antiche rovine, anche se è priva di dettagli; egli scompare improvvisamente e la spiegazione che il generale offre all'anonima e silente fidanzata italiana esplicita il disagio che lo attanagliava:

che cosa lo aveva diviso da noi? L'incontro con un mondo organizzato diversamente, la legittimità di tale organizzazione, la colpa irredimibile del nostro tentativo di distruggerla. Come fosse capitato per la prima volta in un teatro d'opera e dinanzi a quella realtà che segue leggi proprie, invece di godersi lo spettacolo, avesse avuto una crisi di identità e non potesse più contentarsi dell'anonima parte dello spettatore. C'è qualcosa di ingenuo e di prepotente in ogni tentativo volontario di metamorfosi e, nel caso del caro capitano, ha avuto esito tragico (Spina 2007, p. 175).

La sua misteriosa fine ricorda, sebbene il confronto possa apparire improprio, il Contardi di Emanuelli, che seppure in maniera più ovvia esce di scena suicidandosi schiacciato dai sensi di colpa e dal disgusto per ciò a cui assiste in colonia, fagocitato dallo stesso meccanismo di cui aveva preso parte. La fine di Martello è più sofisticata e dettata da regioni imperscrutabili, che si possono solo intuire; nel suo caso, a differenza di altri romanzi di ambientazione coloniale, è forse impreciso affermare che è stata l'Africa a portarlo alla perdizione, poiché il conflitto si sviluppa su un piano tutto interiore e sembra riguardare il senso del suo essere in quel luogo e la legittimità delle sue azioni. Il saggio di Tomasz Skocki (2011-2012) che mette in relazione *Il giovane maronita* e *Tempo di uccidere* sottolinea l'impossibilità di costruire una relazione paritaria e di reciprocità con l'«altro» che, anche nel caso del capitano Martello, porta alla perdizione.

La sua fine antieroica pare anticipare l'epilogo del romanzo in cui Spina riporta - in una ulteriore alternanza con la storia - il dispaccio di Cadorna del 29 ottobre 1917, annunciatore della disfatta di Caporetto: «gli sforzi valorosi delle nostre truppe non sono riusciti ad impedire di penetrare nel sacro suolo della patria» (p. 179). In tal caso lo stralcio, a differenza dei precedenti, è introdotto sarcasticamente dal narratore,

che rievoca l'ufficiale scomparso: «al talento teatrale del capitano Martello sarebbe assai piaciuta la scena del generale comandante la piazza coloniale che, mentre il proclama sulla parete continua a irradiare i suoi falsi bagliori, legge l'amaro comunicato della disfatta nella madrepatria» (p. 178).

Il quadro che emerge è poco edificante e piuttosto impietoso nei confronti della politica italiana in Libia; tuttavia, come sottolinea Gibellini, l'autonomia di pensiero dello scrittore impedisce di

ascriverlo a qualsivoglia schieramento, ivi compreso quello del terzomondismo, mettendo in luce miserie e nobiltà, pregiudizi e lungimiranze in entrambi i fronti, senza mai cadere nell'acritica condanna degli invasori né in una sbrigativa apologia resistenziale, senza contrapporre razza eletta e dannata, senza forzare i fatti (Gibellini 2007, p. 9).

È una «poetica del labirinto, dell'ambiguità, del policentrismo» (p. 14) che impedisce semplificazioni e categorizzazioni. Ciò però non impedisce a chi legge di cogliere lo scetticismo nei confronti dell'impresa coloniale, che non si misura tanto nelle scelte rappresentative dei personaggi e del contesto, quanto nell'immedesimazione nella prospettiva indigena, nello tratteggiarne le lacerazioni interiori, nel costruire personaggi la cui ambiguità mostra una cifra diversa da quella di altre figure precedentemente analizzate: il dubbio non origina dalla eventuale superficialità o ingenuità (la «disinvoltura preoccupante» di cui ha parlato Stefani) nella rappresentazione dell'«altro» e dell'altrove, ma acquisisce l'aura del mistero senza derive esotizzanti. Se dunque di opacità è lecito parlare, essa è data non da rappresentazioni eurocentriche, da cui Spina si emancipa, ma dalla volontà di creare sospensione e di non fornire risposte preconfezionate. A sciogliere ogni dubbio le numerose citazioni da fonti del tempo che esibiscono una controretorica demistificante l'impresa coloniale italiana.

L'esperienza di Spina della colonia presenta tratti non comparabili rispetto a quelli dei precedenti autori, ad esclusione di Dell'Oro, la cui *location* però è assimilabile, con tutte le distinzioni del caso, a quella dei bianchi colonizzatori. Spina appartiene invece a un terzo spazio, che va oltre il dualismo colonizzato-colonizzatore e dunque portatore di uno sguardo ancora diversamente situato rispetto alle esperienze precedenti e consapevole dei rischi che raccontare l'«alterità» implica.

Da questo punto di vista, l'appartenenza di Mario Tobino non presenta ampi margini di opacità: egli fu inviato al fronte libico nel 1940 e vi restò per diciassette mesi, esperienza che trovò espressione ne *Il deserto*

della Libia, uscito nel 1952 dopo dieci anni di rielaborazione dei tanti appunti e memorie legate a quel periodo.⁴ Il fatto che Tobino abbia avuto modo di conoscere e di stabilire relazioni con la popolazione locale gli ha consentito di dedicare ad essa molte pagine. Inoltre il deserto, che dà il titolo al romanzo, diviene metafora della condizione di disagio, disorganizzazione e abbandono in cui versano le truppe italiane. Tobino, mediante la voce del narratore esterno che descrive pensieri e azioni del medico tenente Marcello, alter ego dello scrittore, si mostra critico nei confronti del regime («sciocchissima tirannia tutta ingualdrappata di patriottismo»,⁵ Tobino 2011, p. 87), esprimendo grande amarezza per un'impresa non condivisa, nonché compassione per i soldati italiani demotivati e male equipaggiati:

i nostri soldati avevano il vestito inadatto al luogo, il vitto scarso, mal cucinato, con il pane spesso ammuffito; non bevevano vino né liquori; nessuno dei viveri di conforto; l'acqua portata in linea in bidoni di nafta mal puliti ricordava nel sapore quel gasolio. I nostri soldati erano male armati; precise e numerose artiglierie non li proteggevano; avevano il fucile 1891; le bombe contate a numero ed erano di latta e facevano assai rumore e poca morte; le nostre mitragliatrici di continuo s'inceppavano ed erano poche. [...] I nostri soldati non erano stati istruiti né per la pattuglia né per ogni altra guerra; i comandanti che li guidavano erano nelle stesse condizioni. Nessuno aveva voglia di fare la guerra. Tutti desideravano con ardore ritornare a casa, rivedere l'Italia; questa era l'unica preghiera; e l'unica sincerità. Tutte le altre parole che a loro venivan pronunciate, o che essi stessi dicevano, o erano false o erano basse, e con tali parole non si può guardare la morte, cioè la guerra (Tobino 2011, p. 127).

La denuncia della guerra e delle condizioni dei soldati non assume in queste pagine la sfumatura assolutoria dell'imperialismo italiano straccione. Se è condivisibile la lettura di Schiavulli secondo cui «il soldato italiano in questo romanzo è scagionato in partenza dalle dinamiche di potere, dalla guerra, dalla debolezza delle truppe e dalla nevrosi» (Schiavulli 2012, p. 29) tuttavia la patologia e l'inettitudine che animano alcuni personaggi del romanzo in controtendenza alla retorica fascista non ci inducono a «inscrivere *Il deserto della Libia* nella tradizione del

4 Una ricostruzione delle articolate vicende compositive è a cura di Paola Italia e Giulia Fanfani nella nota al testo all'edizione Oscar Mondadori 2011.

5 Nel 1944 lo scrittore partecipò alla lotta di resistenza.

‘bravo italiano’» (Schiavulli 2012, p. 29). Accanto alla compassione per i soldati, si legge la critica nei confronti dei graduati italiani che alquanto poco eroicamente abbandonano il fronte. In particolare oggetto di sarcastica denuncia è la fuga («fugone», Tobino 2011, p. 88) in Cirenaica fino a Bengasi, in cui gli unici a mantenere la dignità sono gli ultimi, non i loro superiori:

che ne era mai successo di tanto eroico patriottismo? Era finito sulle autoambulanze, si era tappezzato di croci rosse. La marcia trionfale c'era stata alla rovescia. Sembrava di essere a un film della decadenza romana quando l'imperatore grasso, voluttuoso, pallido, comincia a vedere precisa la realtà e inizia la inutile fuga mentre le colonne di cartone cascano, le tavole imbandite vengono rovesciate dalla fuga dei commensali, i trofei ancora un momento prima pomposi divengono oggetti solitari e ridicoli e l'imperatore fugge, ma inutilmente, perché sono giunti i soldati che lo pugnolano. Ma costoro che arrivavano dalla Marmarica trafelati erano dignitosi rispetto a quelli dei quali erano i rappresentanti, cioè i fascisti e la mentalità fascista, che ancora era trionfante in Italia (Tobino 2011, pp. 87-88).

Si coglie «il rovesciamento parodico dei modelli virili elaborati all'interno di un collaudato immaginario esotista» (Schiavulli 2012, p. 26) che la dimensione patologica accentuerà. Qualche pagina dopo, una similitudine irriverente descrive la vigliaccheria dei generali, ancora a dispetto della retorica dell'eroismo: «continuano i paragoni tra la nostra stoltizia e l'educato fanatismo dei tedeschi. I nostri generali si nascondono nei buchi come i topi quando vedono il gatto» (Tobino 2011, p. 90). Un'altra scena poco edificante vede protagonista un maggiore:

era un cammello vecchio, molto calmo, come assicurò Mahmūd. Sulla groppa ci gettarono una pelle che parve di agnello. Il maggiore, aiutato e spinto, fu sopra, a cavalcioni, tra le due gobbe. Aveva in testa il casco coloniale. Le due macchinette fotografiche (la pellicola poi sarebbe stata ingrandita) presero la mira. Il signor maggiore guardò verso l'infinito. Altre due volte scattarono gli obiettivi, queste volte con i tre arabi vicini al cammello. Poi un altro medico e il farmacista vollero essere fotografati. Il maggiore aveva pensato di mandare la fotografia così fatta alla moglie (Tobino 2011, p. 21).

Lo sguardo impietoso in quest'ultima citazione, come anche nelle prece-

denti, non lascia dubbi circa il punto di vista del narratore, che si prende gioco delle smanie di ufficiali che da soli non riuscirebbero nemmeno a salire su un cammello ed esprime solidarietà e commiserazione per i soldati coinvolti in una impresa in cui non credono. Le truppe, come scrive Tomasello, «operano in un paese estraneo di fronte a una natura nemica, prive di autentici ideali in grado di ispirarle e sostenerle, snervate dalle lunghe attese nelle oasi, sottoposte a comandanti impreparati e umanamente inconsistenti o addirittura in preda a vere e proprie forme di demenza» (Tomasello 2004, p. 205).

La «natura nemica» è rappresentata in particolare dal deserto, che nelle pagine di Tobino diviene metafora del disagio degli italiani; la scelta del titolo è emblematica dell'importanza che esso assume nella narrazione, sebbene l'immagine offerta non sia univocamente negativa, ma accolga molte sfumature. Come precisa Rigobello, il deserto ha un duplice aspetto: «mite e incantato nelle oasi, aspro e desolato nelle sterminate distese di sabbia. In questo secondo aspetto è immagine di squallore, di aridità, di immobilità, che pare comunicarsi anche al sole e alla luna, di immutabilità, di monotonia, di morte» (Rigobello 1995, p. 52). Queste due accezioni convivono nella narrazione, dando una visione flessibile e non incentrata su un solo paradigma.

Lo legge invece in chiave unicamente negativa Schiavulli, secondo il quale, è

un deserto a cui è sottratto ogni elemento lirico, che fa da specchio allo squallore di un quotidiano privo di senso e che prelude alla morte. [...] Le mosche, il sole, la sabbia, il ghibli intervengono continuamente come elementi destabilizzanti di un paesaggio feroce che, specie nelle pagine finali, domina l'agire e il sentire delle truppe italiane, rivelandosi quale causa principale della delirante sconfitta mentale, prima ancora che militare, della 31ª sezione di sanità (Schiavulli 2012, p. 27).

Appare indubbio che il deserto, vero protagonista delle vicende, assuma un significato che supera il suo essere mero *set* e diventi metafora di una condizione di malessere, anche se tale interpretazione non è da intendersi in maniera esclusiva, poiché il contesto fisico consta di una eterogeneità di elementi che ne permettono una lettura non appiattita solo sui paradigmi del disagio e della malattia. Sabbia e deserto sono spesso usati come sinonimi; la sabbia sostituisce la terra («al posto della terra sabbia, senza un filo d'erba», Tobino 2011, p. 10; «è una pianura non benedetta da nessuna erba», p. 155) senza però impedire del tutto la sopravvivenza di alcuni ulivi selvatici (p. 11) e del granoturco,

«a metà cresciuto» (p. 10). Il caldo sembra «un manto che lentamente calava» (p. 11) e avvolge come «cotone» (p. 28); la tenda è «fasciata come da un turbante da esso» (p. 58). Tali paragoni che attribuiscono al caldo le caratteristiche di un tessuto sottolineano la sua consistenza e materialità, quasi avesse un peso, trasmettendo un'immagine di immobilità e fatica, non accentuata però da riprese anaforiche e aggettivazione iperbolica volte ad esasperarne i caratteri. Il sole è «presente in tutte le cose» (p. 11) e «come sempre, colava» (p. 39); nelle prime ore del pomeriggio è «così immobile da sembrare infisso dentro le cose» (pp. 61-62); viene tratteggiato nella sua potenza invasiva e costante, sebbene vi siano fasi della giornata in cui la sua morsa si attenua e la vita può riprendere. Ciò accade al tramonto, un momento non così terribile come appare ne *L'ottava vibrazione* ma caratterizzato positivamente come ne *L'onore delle armi*: «i raggi del sole erano divenuti tiepidi; sembrava di essere in una spiaggia italiana, nella calma di quell'ora estiva» (p. 15), parallelismo che attenua la sensazione di lontananza e rende il paesaggio più familiare. Ugualmente, in un altro passaggio, si legge che alla sera

l'aria era come in Italia, sembrava di rinascere, di ritrovarsi improvvisamente nei nostri luoghi, e incosciente, fanciullesca, sventata, nasceva una festa che aveva insieme del chiasso e del sospiro di liberazione; e l'accampamento ogni sera, regolarmente, ripeteva questo fenomeno. Poi veniva rapida, autoritaria, l'umida e fredda notte marmarica (Tobino 2011, p. 133).

Il paragone con l'Italia ricorda il passaggio ne *L'onore delle armi* in cui la sottrazione di estraneità avviene mediante la similitudine tra il convento dei Cappuccini ad Asmara e le chiese emiliane, con l'effetto di ridurre distanze e alterità.

Il clima offre una tregua la sera e smorza la nostalgia nei soldati. Non di meno il mattino trasmette serenità, («dolce mattino», p. 47) al punto da riuscire ad ammansire il deserto («era nata l'alba, il deserto si stendeva morbido. Lontano si intravedeva una rugiada rosa», p. 153), inserendo elementi lirici che ne spezzano la portata mortifera. La scelta di raccontare i diversi momenti della giornata permette una maggiore articolazione del contesto, in cui i fattori di difficoltà e disagio si alternano a momenti di sollievo. Il vento Ghibli occupa uno spazio relativo nella narrazione e a differenza del deserto non assurge a metafora della condizione delle truppe: «in Libia c'è il Ghibli che è un vento che solleva la sabbia e la trasporta per ogni dove» (p. 26); «le prime folate furono quasi fresche» (p. 125). La prima enunciazione ha carattere didascalico

e non riporta alcun giudizio, mentre la seconda non dipinge il vento con ostilità.⁶

Il punto di vista di Marcello non appare particolarmente insofferente nei confronti del clima: passeggia nelle ore più calde (p. 62) e ricorda affascinato il racconto di un colonnello che «aveva abitato in quasi tutte le oasi, percorso i deserti e ogni luogo gli era apparso di straordinaria bellezza, quando poi parlava della Cirenaica era come ricordasse il paese natale e la descriveva quale un paradiso terrestre dove l'orzo nasce spontaneamente» (p. 68). Vi è un certo equilibrio nel descrivere clima e ambiente: non mancano l'arsura e i disagi che comporta, alternati a brani di idealizzazione del paesaggio, veicolando un'immagine non scontata della Libia. Anche a Sirte, la differenziazione climatica contempla l'arsura del deserto e la mitigazione del mare, «che richiamava con le onde infiniti pensieri italiani» (p. 105): il mare diviene in tal caso elemento che allevia e consola.

L'atteggiamento equilibrato dello scrittore, non pervaso dalla retorica coloniale o esotizzante emerge nelle scelte descrittive del paesaggio, nella valorizzazione dei suoi differenti aspetti riportati con uno stile quasi colloquiale, talvolta didascalico. Ciò distingue *Il deserto della Libia* da alcuni testi precedentemente analizzati: considerato il momento storico in cui l'opera di Tobino prende forma (dal 1942 al 1952), una prospettiva che non offra una descrizione del paesaggio incentrata sulle aspettative dell'immaginario collettivo e dunque dipinta solo nei suoi estremi, esoticamente idealizzata o infernale, appare inedita. Anche lo sguardo sulle persone non è univoco; nell'introduzione a *Il deserto della Libia* leggiamo che

Tobino esprime spesso la sua percezione del loro mondo «così vivo di silenzio», della sapienza dei loro costumi e della varietà della loro fantasia. [...] La curiosità per il mondo arabo del tenente Marcello,

6 Vi sono altri brani che si soffermano sulla varietà di forme che il Ghibli assume, con dei distinguo tra regione e regione: «nella Sirtica il ghibli è una sognante ragnatela che si adagia e dorme per ogni dove; in Tripolitania è violaceo e orientalmente sensuale; in Marmarica infinite pietruzze con ira si percuotono su ogni cosa e tra loro. Presto non si distingueva che a pochi metri» (Tobino 2011, p. 125). In tal caso, il tono è ancora informativo e valorizza l'eterogeneità del vento, offrendone un'immagine sfaccettata. In altri passaggi esso viene associato alle tempeste di sabbia e all'impossibilità di vedere: «fitto tesseva il cielo» (p. 159), «rendeva tutti fuligginosi» (p. 165). La linearità delle descrizioni e l'assenza di artifici retorici attribuiscono carattere didascalico alle descrizioni del vento; la scelta di Tobino include, al contrario del romanzo di Capretti che analizzeremo tra breve, uno sguardo più connotato sul deserto e una minore caratterizzazione del vento. Nelle pagine di Tobino, il Ghibli è uno degli elementi del contesto geografico e chi legge impara a conoscerne le differenti forme.

controfigura in terza persona dell'autore, è accentuata dalla paradossale e segreta voglia di distinguersi, agli occhi degli arabi, dai funzionari italiani, ignoranti e fannulloni, che li comandano (Barile 2011, p. 9).

Ciò è dimostrato dai molti brani che descrivono gli abitanti, che hanno nome e voce, permettendo così a chi legge di carpirne dettagli e abitudini. La prima figura che compare è Bescir ben Mohammed, descritto come «piccolo di statura e agile, assai scuro di pelle, o sporco, le gambe e le braccia nude, ricoperto soltanto da una camicina che gli sfiorava il ginocchio, fermata intorno alla vita da un arrotolato tricciolo; in testa aveva una zucchetto bianca con delle righe celesti» (Tobino 2011, p. 10). Sebbene questo personaggio non figuri tra i protagonisti, l'autore ne indica nome e cognome, scelta che non tutti gli autori analizzati compiono. Anche nel caso di figure anonime e di passaggio, si offrono dettagli e informazioni quasi etnografiche: «l'arabo era avvolto dal barracano, che è un lenzuolo di lana, e dava coi calcagni nudi dei rapidi e continui colpi sui fianchi dell'asinello perché continuasse la corsa» (p. 11). Medesima attenzione ai particolari nel brano successivo:

il tenente si incrociò con un arabo, coperto con quel manto pecoroso che chiamano barracano. L'arabo camminava a capo basso, e continuò in quel modo anche quando fu vicino e passò via; sembrava arrabbiato; a ogni passo alzava una nuvoletta di sabbia poiché strascicava le ciabatte, camminava in fretta, non strascicava i piedi per debolezza, camminava così per non perdere le ciabatte, che quelle arabe non sono allacciate ma solo infilate, senza legaccio dietro il calcagno (Tobino 2011, p. 12).

Gli incisi nei due brani – la spiegazione del significato di barracano e il dettaglio delle ciabatte – evidenziano una certa attenzione per i particolari e una volontà descrittiva che permette a chi legge di conoscere e visualizzare qualche elemento caratterizzante di un popolo di cui quasi nulla si sapeva, perlomeno ai tempi della pubblicazione del romanzo. La medesima considerazione si può fare a proposito dell'oasi e delle abitazioni, con qualche concessione all'esotismo:

l'oasi è uno spazio del diametro di circa due chilometri, in mezzo al deserto; sotto la sua sabbia c'è una debole falda d'acqua. L'arabo vive in una casa con i muri fatti di pochi sassi e moltissima terra; non vi è tetto, né in terra pavimento. Di coperto c'è un rettangolo, un budello, accostato a uno dei quattro muri, dove su stuoie dorme

tutta la famiglia. L'arabo bastona finché e quando vuole. Vive con pochissimo. Sono magri. Non escono dal Corano e dal deserto. Stanno così spesso immobili nell'immobilità dell'oasi (Tobino 2011, p. 14).

A parte la generalizzazione che nella parte finale della citazione attribuisce agli arabi precisi atteggiamenti («bastona», «vive con pochissimo», «sono magri», «stanno così spesso immobili») il tono si mantiene didascalico.

Una figura con cui Marcello si relaziona e che per questo riceve grande attenzione nello spazio narrativo è quella di Mahmùd ben Moham-med; uno dei primi capitoli del testo prende il titolo dal nome di costui, scelta formale volta a sottolinearne l'importanza.⁷ Si coglie subito un'aura di dignità attorno a quest'uomo, al punto che quando egli si presenta all'accampamento italiano, «la sentinella non osò fermarlo» (p. 15): «era un uomo di circa trent'anni, vestiva una tunica bianca uguale ai domenicani, ma con una fascia celeste intorno alla vita. Il capo avvolto da un turbante bianchissimo» (p. 15). Il particolare del turbante non trasmette senso di trasandatezza o sporcizia, come talvolta accade nelle descrizioni della popolazione locale. Mahmùd sta cercando un medico perché curi un bambino malato ed esprime la richiesta «in perfetto italiano» (p. 15). Alla risposta del maggiore di portare il bambino nel luogo preposto

apparve come un uomo a mezzo capace di resistere all'orgoglio; gli passò infatti per il volto un temporale, che però si spense, forse perché la realtà del suo stato lo ricondusse al consueto consiglio. Comunque il maggiore non si alzò di dove era seduto, gli altri ufficiali furono incerti. Mahmùd non pronunciò altre parole, fece un inchino con occhi dove ira, ironia, dispiacere si passavan l'anello; si voltò e ripercorse l'accampamento. Come era scomparso gli ufficiali commentarono la sua figura, dedussero che doveva essere un patrizio e di non averlo trattato secondo la regola. Soltanto un tenente, non si sa da che fustigato, disse che gli arabi dovevano essere umiliati (Tobino 2011, p. 15).

La descrizione del suo sguardo carico di espressione, il dubbio degli ufficiali di non aver mantenuto il comportamento adatto, in contrasto con quell'unico tenente secondo cui la sola forma di approccio da tenere sia l'umiliazione, conferiscono umanità e rispetto al personaggio. Il capitolo si incentra su questa figura di «uomo forte e bello» (p. 16), sui suoi pos-

7 Anche ne *L'ottava vibrazione* molti capitoli traggono il titolo da una delle figure indigene più rilevanti, Aicha, che però è caratterizzata da tratti tutt'altro che positivi.

sedimenti, sulla sua fede e generosità, nonché sull'equilibrio tra il risentimento contro l'invasore e la necessità di una mediazione con il nemico data la sua superiorità in termini di forze e armi. Il narratore arriva a definirlo «una liberazione» (p. 17) per gli ufficiali che acquistano fiducia in lui facendogli molte domande «sui costumi, sull'oasi, sulla religione» (p. 17), al punto da venire invitati a pranzo nella sua casa. Il capitolo successivo si intitola infatti *Un pranzo nell'oasi* e descrive l'abitazione di Mahmùd, le pietanze (altra scelta che rende il lettore consapevole di usi altrui, tutt'altro che incivili), la tavola apparecchiata con cura. Altre descrizioni ribadiscono la nobiltà reale e metaforica della figura, il suo carisma (pp. 61, 65, 74) e il rapporto paritario con Marcello che con le sue numerose domande esprime «l'ammirazione e il rispetto per il suo popolo» (p. 61). Marcello è stupito da questo mondo sconosciuto, che però non considera primitivo: «certamente Marcello, da quando in una mattina felpata di sole, come da infiniti pieghettati raggi elettrici, era dal piroscapo sceso in Libia, era stato affascinato da quel mondo così vivo di silenzio e più i giorni passavano più l'incanto trovava radici nella sapienza di quei costumi, nella voluttuosa meditazione di cui gli arabi sono capaci» (p. 61). L'attenzione ammirata rivolta a Mahmùd si estende anche ad altre figure, in particolare all'anziano suo padre:

mentre il maggiore si alzò dalla sedia comparve un vecchio con la barbetta a punta; era rivestito di una tunica bianca sulla quale spiccava il bruno olivastro della pelle delle mani e del volto; era agile ancora ed energico, aveva in mano un bastone che spesso batteva seccamente sul pavimento come sono soliti certi vecchi padroni (Tobino 2011, pp. 19-20).

L'immagine offerta è dignitosa e non presenta segni di sudiciume o trasandatezza;⁸ quest'uomo ha un'autorevolezza sottolineata anche dal paragone con «certi vecchi padroni». Tuttavia, un rapporto di reciprocità scevro da diffidenze non può darsi mai del tutto, poiché sia Marcello che Mahmùd vivono «nel contesto della dimensione bellica e del rapporto tra colonizzatore e colonizzato [...] che

⁸ La sporcizia, che sino ad ora non è emersa come caratteristica degli abitanti, è attribuita in una occasione a dei bambini: in tal caso sembrerebbe avere più lo scopo di sottolineare la presenza delle mosche (il capitolo stesso si intitola *Le mosche*), che la condizione igienica in sé: «i bambini arabi hanno attaccato all'angolo dell'occhio che tocca il naso, uguale alla goccia di cera che cola dalla candela, un immobile alveare di mosche; poiché non si curano di scacciarle» (Tobino 2011, p. 57). Le mosche sono infatti descritte come «frequenti e proprietarie» (p. 59) in quei territori.

trascende ogni buon proposito individuale, che sta sopra i personaggi e li agisce, sovradeterminandoli» (Schiavulli 2012, p. 28).

È soprattutto in relazione alle donne che il reciproco sospetto cresce e blocca ogni ulteriore possibile apertura, come vedremo a breve; inoltre, nelle descrizioni del femminile si individuano maggiormente tratti esotici, che vanno dagli estremi del fascino misterioso della tradizione orientalista a quelli della ripugnanza e della segregazione. A tale proposito, vi è un capitolo dal titolo *La malizia delle donne*, che si apre con una netta distinzione tra le «streghe» e le giovani:

è facile in Libia incontrare le streghe, sono vecchie dalla pelle color tabacco coperte da un lacero straccio, mostrano nude le secche gambe con la cotenna di sudicio che sale su dal calcagno; camminano per le sabbiose strade dell'oasi stringendo con la mano adunca un lungo bastone che ad ogni passo battono in terra come ad annunciare il loro arrivo. Le giovani arabe in Libia sono sempre rinchiuso dentro le case e quando raramente escono sono tutte chiuse, compreso il volto, dalla stoffa del loro manto, al di fuori degli occhi che spiano lucidi da uno spiraglio che esse allargano o restringono. Quelle vecchie invece continuamente s'incontrano e spesso non si tappano il volto ed è possibile contemplare la cispia che cola dai loro occhi, il labbro inferiore pendolante, i sudici spillaccheri che come serpi si gettano dalla fronte e l'espressione di tutto il viso che sembra alberghi soltanto odio e piacere a sgozzare bambini; e camminano in fretta come un crepitio di sterpi ballasse loro intorno a sospingerle e a comandarle (Tobino 2011, p. 60).

La descrizione raccapricciante riferita alle anziane non trasmette un'immagine edificante, data l'attribuzione di tratti tipici delle streghe nel senso comunemente diffuso in occidente («mano adunca», «lungo bastone», il riferimento al cibarsi di bambini e l'immagine del crepitio di sterpi); tuttavia tale rappresentazione non attinge al repertorio orientalista in quanto non esotizza le donne né attribuisce loro quei caratteri animali tipici della retorica coloniale. La maggior carica esotizzante riguarda invece le ragazze, a cui gli italiani devono fare attenzione a «non dare noia» (p. 65) e che sono l'«unico tasto pericoloso presso quella popolazione» (p. 65) a causa della gelosia degli uomini (p. 64) che però è «giusta» (p. 100) data la loro bellezza. La presenza nell'immaginario di Marcello di visioni orientaliste spicca quando pensa che «da qualche parte ci doveva essere la bellezza delle *Mille e una notte*» (p. 64), che viene poi identificata con una misteriosa fanciulla – di cui si conosce il

nome, Fatma – della casa di Mahmùd. È in tale occasione che la relazione tra i due uomini conosce un arresto, poiché Marcello durante una visita medica, si abbandona a fantasie che Mahmùd pare intercettare:

aveva la fronte purissima, i capelli neri un po' scomposti come chi usi un unico pettine dalle maglie troppo larghe; gli occhi neri e vivi di una allegra pazzia; il naso piccolo e delicato; ma erano le guance, la bocca, l'ovale del volto che la facevano bellezza dell'oriente, quella bellezza che si è immaginata e sognata senza mai avere il sospetto di poterla realmente incontrare (Tobino 2011, p. 68).

L'imbarazzo del medico e la risata soffocata della ragazza spiegano il titolo del capitolo, *La malizia delle donne*; ugualmente, gli occhi di altre due figure femminili nella scena che «spiavano ironici dallo spiraglio» (p. 63) offrono un'immagine furbesca delle stesse. Il medesimo gioco si ripete con altre due «pazienti» della casa di Mahmùd visitate da Marcello, che al pari della prima sono perfettamente sane e che vengono descritte in termini tutt'altro che succubi:

erano tutte e due eccitate e aggressive. Erano alte di statura, nel pieno splendore della vita; se non fossero state arabe, provenienti da secoli di servaggio, avrebbero trionfato per le strade e nei salotti e invece era per loro già un'audacia aver trafficato per farsi vedere da un giovane medico divenuto amico del loro padrone-marito, un giovane che furtivamente avevano visto da uno spiraglio quella volta che Marcello era stato invitato a pranzo. Esse si comportarono con un misto di estrema curiosità e di orgoglio per la loro bellezza, ma più di tutto nei loro occhi e in tutta l'espressione vi era un senso di ribellione e ostilità per qualche cosa di informe ma pure ben vivente (Tobino 2011, p. 69).

Nonostante il «padrone-marito» e la condizione data «da secoli di servaggio» non paiono intimorite dal medico straniero ma al contrario, nello spazio concesso, riescono a beffarlo a loro modo, trasmettendo un'impressione opposta alla subalternità.

Vi è anche un altro capitolo (*L'araba imprigionata*) dedicato alle donne, che in particolare vede al centro una fanciulla che, come Fatma, incarna lo stereotipo della donna araba da *Mille e una notte*, affascinante e inarrivabile. È descritta

ridente, il volto nudo, di bellezza inarrivabile. [...] Essa sorrideva come un'europea, ed era così bella e delicata che sembrava un'appa-

rizione. Mentre si mosse, Marcello distinse i capelli neri e lucenti, il volto ovale, la bocca morbida e disegnata con esattezza. Il modo come teneva il lembo della veste ricordava il disegno di una leggera anfora. [...] Si mosse incedendo come una gaia regina. [...] L'araba doveva essere ricca poiché era sì vestita di bianco, come tutte le altre, ma bianco di seta e immacolato; le braccia muovevano braccialetti; e la sua spregiudicata spigliatezza facevano pensare che non fosse terrorizzata dal bastone arabo (Tobino 2011, p. 94).

Il paragone con l'apparizione, l'aggettivo «inarrivabile» e l'incedere regale circondano di un'aura seducente la donna, che ancora più esplicitamente delle precedenti esibisce la sua «spregiudicatezza»; non vi è l'immagine inferiorizzante attribuita spesso alle figure femminili, ma al contrario l'esaltazione orientalista presente in molta letteratura. Alla sua improvvisa apparizione si affianca l'altrettanto misteriosa scomparsa, che non dà pace a Marcello. Questi scoprirà poi la sua abitazione, tenterà diverse strategie per avvicinarla, ma la presenza di un altro «padrone-marito» la rende, da cui il titolo del capitolo, una reclusa. Di lei resta a Marcello una visione idealizzata, «quell'apparizione, quell'invito così aperto, quella bellezza figlia proprio del mondo orientale che aveva scoperto» (p. 97). Le descrizioni delle giovani donne rispondono alle aspettative esotizzanti di un osservatore esterno, sedotto dal loro mistero, che si accresce con l'acuirsi della loro condizione di reclusione; tale immaginario orientalista è ulteriormente sostanziato dall'harem che Marcello pensa di riconoscere nella casa di un uomo le cui tre mogli erano per lui «carne per il suo piacere» (p. 64) e di cui «era padrone di vita, morte e lussuria» (p. 64).

Ne *Il deserto della Libia* l'immagine della donna non è influenzata dalla retorica coloniale nell'accezione negativa che soprattutto a partire dagli anni Trenta impera; non vi sono paragoni con animali e la presunta facilità dei costumi che troviamo nei romanzi contemporanei di ambientazione coloniale, in particolare di Longo e Lucarelli, è annullata dalla condizione di reclusione e dalla gelosia degli uomini, che va ad alimentare la vulgata occidentale delle donne arabe «da salvare». ⁹ Osserviamo dunque uno scostamento rispetto alla visione inferiorizzante della donna, a favore di una descrizione che oscilla tra i poli vecchiaia-bruttezza e giovinezza-fascino, quest'ultimo nell'accezione orientalista del termine. D'altronde, come scrive Said, con il crescente imborghesimento dei

9 Occorre precisare che Marcello giustifica la gelosia maschile araba, in quanto anch'egli subisce il medesimo fascino.

costumi nell'Europa del XIX secolo «i comportamenti sessuali avevano subito un cospicuo grado di istituzionalizzazione. [...] Così l'Oriente era il luogo adatto per la ricerca di esperienze sessuali impossibili in Europa» (Said 2001, p. 191). Nel caso di Marcello, l'erotismo non trova concretizzazione e anzi «si rovescia nel silenzio e nell'impossibilità di comunicare» (Schiavulli 2012, p. 28). Nelle narrazioni precedenti dove si dà l'incontro sessuale, esso comunque non si traduce in relazione: le donne di Lucarelli e Longo, ma anche la figura femminile sfuggente dipinta da Tamburini, stabiliscono con gli italiani relazioni fugaci ed evanescenti dove certamente l'assenza di alcun obbligo o regola morale svolge una funzione attrattiva.

Una concessione all'essenzializzazione dell'Africa si ritrova in una scena che la associa ad un luogo di perdizione, ove divengono lecite azioni altrove impensabili. Marcello compie un anomalo rito, approfittando della fitta presenza delle mosche, che lascia posare sul suo corpo ricoperto di zucchero «che si spargeva coma cipria su tutto il corpo» (Tobino 2011, p. 59): come nella scena dei bambini ricoperti da questi insetti, (entrambe presenti nel capitolo *Le mosche*) l'intenzione pare quella di sottolineare la loro presenza opprimente che però assume una valenza perturbante: l'enunciato «infine le ore avvertivano che era giunto il momento di fingere di nuovo la normalità» (p. 59) per cui il tenente, «impeccabilmente vestito» (p. 59) esce dalla tenda come se niente fosse, indica il passaggio da irrazionale a razionale, da follia a simulata normalità. La tensione della scena è accentuata inoltre dalla presenza in cima alla tenda di «un gagliardetto con dipinta nel mezzo una ragazza che ad ogni muover di vento si cambiava in morte e riappariva nuda, arcanamente bella» (p. 59). Seppure non vi siano altri riferimenti a comportamenti, per così dire inusuali del protagonista, l'associazione della bellezza con la morte, la nudità della ragazza dipinta, («arcanamente bella») e le mosche creano una atmosfera equivoca in cui la follia sembra latente, evocata per contrasto dal ritorno alla normalità, fuori dalla tenda.

Il personaggio più ambiguo è Oscar Pilli, capitano medico eccentrico, bugiardo e disonesto, che abusa del proprio potere e che viene allontanato con una licenza di convalescenza, dopo però essere stato promosso a comandante. La colpa, in tal caso, viene implicitamente riconosciuta anche se non punita, se non con un trasferimento: il potenziale di evasione solitamente attribuito alla colonia trova di fatto una conferma. A questa figura sono dedicati due capitoli, uno descrittivo e un secondo, dal titolo emblematico *Pensammo di eliminare Oscar Pilli* che si conclude ironicamente con la frase «perdemmo un uomo come Oscar Pilli» (p. 56). Sebbene la sua figura condensi inequivocabilmente elementi patologici,

non vi sono correlazioni esplicite tra le azioni che compie dettate dal buio della sua mente e il luogo in cui si trova; per come viene caratterizzato, probabilmente in qualsiasi contesto militare avrebbe rubato o abusato del suo potere. Come leggiamo nell'introduzione al romanzo, tale figura «oscuramente prelude al grande tema di Tobino, assieme alla libertà e al mare: la follia» (Barile 2011, p. 8) e permette allo scrittore di soffermarsi sulla condizione di abbandono in cui versano le truppe.

In conclusione, *Il deserto della Libia* permette a chi legge, allora come oggi, di entrare al pari di Marcello nelle case degli indigeni, enunciando il loro nome, descrivendone gli usi e offrendo una panoramica composita, in cui accanto a situazione di povertà e arretratezza vi è dignità e dove il contesto geografico è variegato e non univoco. Se pare una forzatura attribuire a Tobino una visione antieurocentrica e nonostante il suo protagonista avvalli, soprattutto a proposito delle donne, un immaginario orientalista, tuttavia il romanzo contribuisce a raccontare una storia che nella compresenza di contraddizioni di varia natura – sia entro le descrizioni del popolo libico che riguardanti l'impresa italiana – offre una possibilità di riflessione critica e di conoscenza attorno a quel momento storico, a quel territorio e ai suoi abitanti. Considerando poi il momento storico della scrittura, l'appartenenza in termini di razza e genere dell'autore e il suo ruolo in colonia, gli esiti letterari appaiono tutt'altro che scontati. Ciò spicca in particolare nel raffronto con *Settimana sera*, scritto all'indomani dell'esperienza coloniale e da un civile, che ripropone con una disinvoltura eccessiva, non attenuata dal pentimento finale del protagonista, stereotipi e luoghi comuni inferiorizzanti.

In un tempo postcoloniale, nel senso strettamente cronologico del termine, si colloca anche la storia raccontata da Capretti, nata in Libia nel 1956 ma emigrata dopo pochi anni in Italia. Il suo romanzo copre un arco di tempo che inizia e finisce nello stesso mese – l'agosto del 1970 – e racconta le vicende dell'estate di quell'anno con una digressione al settembre 1969; la scansione temporale è evidenziata nei titoli di ciascuno dei cinque capitoli, di cui il primo e l'ultimo hanno la medesima titolazione, *Agosto 1970*. L'ambientazione si colloca nella Libia del colonnello Gheddafi, la cui ascesa al potere nel settembre 1969 vede come conseguenza la cacciata degli italiani (*jala'a*) che in quei territori erano sbarcati alla fine degli anni Trenta per realizzare il progetto coloniale fascista. Il romanzo descrive lo stravolgimento della vita di migliaia di persone avvenuto in quei pochi mesi.

Il testo, come precisa l'autrice in un'intervista, «è diventato un romanzo corale, dove nessun personaggio prende il sopravvento» (Comberiati 2007, p. 24); in esso le vite di tante persone si intrecciano, in particolare quelle degli italiani, che sono riusciti a raggiungere un certo benessere

e che non riescono a capacitarsi di aver perduto tutto, compreso il senso di appartenenza ad entrambi i paesi: la Libia li sta cacciando e lo stato italiano li abbandona, confinandoli in centri di accoglienza senza tutele e garanzie.

Tra il mosaico di personaggi spicca Attardi, figura ispirata – come si legge nella nota finale – allo zio dell'autrice: questi è rientrato in Italia ferito, con solamente quello che aveva addosso: «della sua vita a Tripoli solo un santino, spiegazzato, ancora bagnato, nel taschino del costume» (Capretti 2004, p. 12). Da tale scena, impressa nella mente dell'autrice,¹⁰ il romanzo procede a ritroso e racconta di Santo Attardi che ragazzino parte dalla Sicilia con la madre per raggiungere il padre e la sorella già emigrati in Libia, dove si reinventano una vita dedicandosi all'oreficeria. Santo partecipa poi alla guerra in Africa e in Italia e a venticinque anni rientra a Tripoli, la sua «casa» (p. 19). Qui si dedica, oltre al divertimento, anche al commercio di gioielli in continuità con l'attività paterna. Con il petrolio, dal 1961, inizia a scorrere anche denaro e nonostante il pogrom del 1967 durante la guerra dei sei giorni, Attardi, il nipote e la famiglia decidono di restare, senza immaginare che la situazione sarebbe precipitata in pochi mesi e che l'Italia non avrebbe mantenuto le promesse di reinserimento, una volta rientrati: «tornati per mare come erano partiti. Con le stesse valigie bauli e poche cose con cui erano andati trent'anni prima» (p. 35). La storia improvvisamente si rovescia, con l'ascesa di Gheddafi. Gli italiani sono ammassati alla Fiera in attesa del permesso di partire, in un luogo in cui è stata improvvisata una lugubre esposizione: «la storia voleva ripetersi. Lo denunciavano le pareti con le foto di una mostra improvvisata, messe lì alla rinfusa, apposta per loro» (p. 164). Le foto («brutali», p. 164) ritraggono le stragi compiute dagli italiani in Libia durante il fascismo, i campi di prigionia, i morti per l'iprite, le impiccagioni, tutti momenti appartenenti al «tempo della civiltà, dell'Occidente colonizzatore, della razza superiore. Il 31 luglio 1930. Il tempo delle bombe a Taizerbo» (p. 165). Da una parte emergono solidarietà e compassione nei confronti degli italiani spinti dal fascismo in terra di Libia dove a fatica ricominciano una vita, poi costretti ad abbandonare; dall'altra la voce narrante non nasconde i misfatti del regime mediante l'*escamotage* della «mostra» fotografica: in tal senso cogliamo una netta condanna che si colloca in continuità con i romanzi di Tamburini e Dell'Oro in particolare.

Tuttavia è impossibile attribuire il ruolo di vincitori o vinti a un gruppo

¹⁰ «La mia ossessione viene da un'immagine: mio zio che scende da una macchina, a Ostia, nel 1970. Era vestito solo con una canottiera e un costume, la gamba destra era ferita. Era appena tornato dalla Libia» (Comberiati 2007, p. 20).

o all'altro: come sottolinea Comberiati, «*Ghibli* è un romanzo che non prende una posizione politica netta: arabi e italiani, ebrei e americani, entrano tutti a far parte di questo immenso coro dei vinti, nel quale le voci si confondono fino ad annullarsi» (Comberiati 2007, p. 43). L'impegno e il senso di responsabilità della scrittrice, per riprendere concetti a cui abbiamo fatto ricorso nelle precedenti letture, si evincono non solo nella critica alle nefandezze compiute dai colonialisti italiani, ma anche nel parallelismo, espresso extra-testo, tra gli italiani clandestini in fuga e i migranti odierni. Capretti ritiene che «la migrazione ci riguardi tutti» (Capretti 2004, p. 29) e che le storie di viaggi del passato si ripetano, come la sua esperienza biografica e artistica dimostra:

quello che ho notato – anche se non è stato fatto a tavolino o meditato – è come quello che ho descritto nel mio libro sia stato un viaggio simile a quello dei clandestini di oggi. [...] Ho avuto la consapevolezza che anche gli italiani che tornavano dalla Libia si sentissero immigrati, perché per loro l'Italia non era più il paese di origine, quello della loro infanzia, ma un paese che non conoscevano affatto e che gli era estraneo. E anche un po' ostile, contrario. Quando tornarono in Italia furono alloggiati in un centro di accoglienza a Napoli: gli avevano promesso un posto di lavoro, ma molti di loro non avevano più nulla nel loro paese d'origine. Sembravano rinchiusi in uno di quei centri d'accoglienza che ci sono oggi (p. 27).

Si tratta di una ferita ancor'oggi aperta, soprattutto alla luce della ratifica nel 2009 da parte del parlamento italiano del trattato italo-libico che ha accresciuto il senso di frustrazione negli italiani di Libia e nei loro discendenti, come testimonia Morone riportando lo sconcerto della presidente dell'AIRL (Associazione Italiana Rimpatriati dalla Libia) contraria alle scuse profferite ai libici in quell'occasione (definite peraltro da Re «only a hypocritical, vague portrayal of the good intentions of Italians», Re 2010, p. 51):

lo scorno era dunque tutto per un risarcimento sempre chiesto e mai ottenuto a differenza dei libici. [...] Il rimpatrio nel 1970 di quelli che ormai si erano trasformati in piccoli o grandi possidenti aveva a che fare soprattutto con la loro difficoltà ad abbandonare uno status socio-economico privilegiato e la conseguente difficoltà di ritrovarsi italiani come tanti altri in un paese dove per molti di loro sarebbe stato difficile reinserirsi (Morone 2013, pp. 185-186).

Il romanzo dipinge questo sconcerto, anche se non aggravato dall'ul-

teriore senso di tradimento del trattato del 2009. Come scrive Maurice Actis-Grosso, lo stupore degli italiani dinanzi a tali vicende si legge anche come una mancata consapevolezza degli eventi storici precedenti, che informa sino ad oggi le relazioni italo-libiche, che il trattato prima e la guerra del 2011 poi hanno reso ancora più contraddittorie: «nessuna rivisitazione storica quindi dei primissimi eventi coloniali da parte dell'autrice; nessuna comprensione retroattiva delle decisioni dell'epoca se non l'insistenza primordiale sulla miseria in patria e sulla assoluta necessità di campare delle famiglie meridionali insediatesi in Libia» (Actis-Grosso 2011-2012, p. 372).

Se da una parte il racconto di un passato di emigrazione italiana ancora impopolare e troppo poco noto, il parallelismo con i migranti di oggi e la critica del colonialismo italiano esprimono la volontà di denuncia dell'autrice, tuttavia la debole prospettiva storica e, come vedremo, la sottrazione di spazio e voce nei confronti della popolazione locale non impediscono di assumere talvolta uno sguardo troppo «italocentrico» (Labanca 2010, p. 172).

Tale scelta non si estrinseca nelle descrizioni dell'ambiente fisico, che spesso assume valore metaforico, – in continuità con la rappresentazione di Tobino – contrassegnando le vicende in chiave sia positiva che negativa. L'imminente sciagura è sottolineata sin dall'esordio dai fattori climatici:

Tripoli era soffocata dall'afa, che rendeva tutto più bianco e irreale. Mancavano poche settimane allo scadere dell'ultimatum. Il porto era pieno di casse, bauli, mobili imballati e gente in fila per ore sotto il sole. Neppure il conforto del venticello marino, quasi la natura avesse deciso di alleviare l'esodo di migliaia con la sua calda, insostenibile brutalità. Perché il mal d'Africa non fosse così forte e persistente (Capretti 2004, p. 13).

Il clima asseconda il senso di irrealtà che circonda gli italiani, increduli all'idea di dover abbandonare quella terra. Prima della *jala*, l'ambiente non presenta i caratteri di inospitalità che invece acquisisce in seguito:

Tripoli era dolce, per gli italiani. Dolce come i datteri che maturano lì, nel caldo torrido, e diventano vischiosi di zucchero, morbidi di abbandono, odorosi di deserto, mare, Africa. Dolce come le banane che dall'alto profumano la città, che la incorniciano, corone gialle, spruzzate qui e là, sotto i ricami sospesi delle foglie (Capretti 2004, p. 17).

Profumi, cibo, colori, è questa l'immagine che di Tripoli hanno gli italiani lì residenti, ribadita poche pagine dopo: «Tripoli era dolce, per gli italiani. Al tempo del petrolio» (p. 22). Il 1959 è l'anno della scoperta dell'oro nero, che porta ricchezza e benessere. Nell'agosto del 1970, invece, il clima diventa «torrido» (p. 25), la città deserta in cui «i semafori lampeggiavano a vuoto, le saracinesche rimanevano abbassate. Le spiagge se ne stavano da una parte, dimenticate, con l'unica compagine del sole che non abbronzava e del mare che non rinfrescava» (p. 25). Il clima accentua anche in tale caso le sensazioni dei personaggi e la doppia negazione del sole che non abbronza e del mare che non rinfresca segnala una sinistra e innaturale quiete. Con l'imminenza dell'esodo, la sensazione di disagio, espressa ancora una volta mediante la metafora del tempo, si accentua:

la notte arrivava senza sollievo. Bagnata, calava senza perdono e stagnava. Non permetteva il sonno e scioglieva i pensieri, che si inseguivano in concatenazioni nuove, sempre più ansiose. [...] La notte d'estate a Tripoli era sempre stata così vendicativa, ma infine svaniva, per far spazio al giorno che era più limpido, accogliente e profumato quanto più la notte era stata soffocante. Quell'agosto invece il giorno non offriva tregua, l'afa soffiava sull'esodo, gravava sugli animi finché non riappariva la notte. E nessuno più dormiva (Capretti 2004, p. 32).

Malessere e preoccupazioni non riguardano solo gli italiani, ma anche re Idris: nel momento della presa del potere di Gheddafi si trova in Turchia, dove viene a sapere che il principe ereditario è stato arrestato. Il cambiamento climatico denota anche lo stato d'animo del re: «anche quella mattina il re libico aveva pregato, poi si era recato in terrazza per fare colazione. Al suo arrivo l'aria era ancora tersa, fresca ma, piano piano, con il succedersi dei tè dolcissimi, diveniva sempre più appiccicosa e irrespirabile» (p. 53); anche in questo caso il clima diviene metafora del precipitare degli eventi. Non si dà in tal caso la declinazione patologica che abbiamo incontrato ne *Il deserto della Libia* e *L'ottava vibrazione* in quanto il malessere si riconduce a fattori esterni, più propriamente politici.

L'elemento meteorologico per eccellenza, caratteristico del territorio libico al punto da fornire il titolo al romanzo è il Ghibli, *leitmotiv* delle vicende. Il vento, sin dalle prime pagine, accompagna i pensieri dell'inserviente di Attardi, Mahmud, che spera di impossessarsi del negozio dell'ormai ex proprietario e delle presunte ricchezze rinchiusse nella cassaforte:

il vento del deserto penetrava a vampate sempre più forti dalle *mush'arabiya*, attraverso gli incroci del legno, e toglieva il fiato. Mahmud osservava la sabbia filtrare nella stanza, depositarsi dappertutto, vincere l'ordine innaturale della casa. Come se anche la sabbia stesse compiendo la sua rivoluzione, soffocando i resti di quasi sessant'anni di invasione straniera (Capretti 2004, p. 9).

La personificazione del vento è una scelta retorica frequente nel testo; quando Attardi e un suo amico, Cassaro, decidono di abbandonare clandestinamente la Libia su un motoscafo, il Ghibli ricomincia a salire: «la giornata sembrava bellissima. Iniziava a salire un vento caldo» (p. 185). Il verbo «sembrare» esprime un'illusione, una parvenza di bellezza resa ancora più incerta dal vento caldo imminente. Per i fuggiaschi via mare, il vento è sinonimo di pericolo, il vento è la Libia che cerca di impedire loro la fuga:

soffiava, senza perdono. Viaggiava a cento chilometri l'ora dal deserto al mare e solo lì si placava, in quel punto indefinito dove il cielo raggiunge le onde. Attardi e Cassaro lo sentirono, sentirono il fiato selvaggio del Sahara che li raggiungeva come volesse riacchiapparli e accelerarono, per fuggire anche dal ghibli. Erano ormai lontani dalla baia, dal tripudio di mezzelune sulla città, il coro dei minareti, l'orgoglio dei palazzi fascisti, l'umiltà della medina, e guardavano avanti. Solo mare. Blu, uguale, incombente» (Capretti 2004, p. 189).

Il vento diventa «selvaggio» e solo lasciandolo alle spalle si può trovare la salvezza. Per gli italiani oramai evoca la morte, al pari del regime che non li vuole più e che ha cancellato tutta la dolcezza di quella terra:

era arrivato il ghibli, il vento del deserto. Che spazza, schiaccia, travolge. Che ammantava le città di sabbia d'oro, di porporina incandescente sul bianco delle case. Il vento trasportato dai mufloni delle caverne del sud, dalle gazzelle in fuga. [...] Il vento che scolorisce il cielo, oscura il sole, e si scaglia contro ogni cosa. Scotta le rondini che si nascondono fra i tetti e brucia gli insetti, trascinandoli in voli impazziti per poi schiantarli contro i muri delle città. Stordisce gli asini e fa scappare le pecore. Cuoce i datteri, le banane, i fichi d'India. Il vento della Libia. Soffiava per tre o quattro giorni, poi spariva, con la stessa velocità con cui era salito (Capretti 2004, p. 188).

Il vento accompagna la cacciata degli italiani e rimane il padrone dei territori su cui si accanisce, per poi scomparire:

durò quattro giorni. Superò i cinquanta gradi. Essiccò l'erba dei giardini abbandonati dagli italiani, fece starnazzare impazzite le anatre e diventare sterili le galline. Poi, così come era iniziato, il ghibli si placò e un dolce odore di mare si stese sulla città, si allargò sulle ville più lontane, arrivò ai villaggi ai confini col deserto. Un'aria mite, quasi primaverile che consolò la costa dalla furia devastante del deserto, lenì la sofferenza di quella ustione. Liberò le rondini sui minareti, gli asini per le strade, diede nuova vita alle mosche. E fece riemergere anche gli uomini (Capretti 2004, p. 200).

La follia, in questa come nelle precedenti citazioni, sembra portata dal vento. Al suo placarsi, che coincide con la definitiva cacciata degli italiani, fa seguito la pace assecondata dal clima meno ostile. Tra gli uomini che riemergono c'è Mahmud, l'inserviente di Attardi, su cui si chiude il romanzo e che ci permette di volgere lo sguardo alla popolazione locale.

Se infatti la caratterizzazione climatica non presenta tratti particolarmente esotizzanti in quanto è metafora delle trasformazioni sociali e trasmette un'immagine non appiattita su un paradigma di insofferenza dettato dal calore o dagli odori nauseabondi, è la rappresentazione dei nativi a suggerire qualche riflessione in più. Nel caso di *Ghibli* forse è più esatto parlare di mancata caratterizzazione della popolazione: in una comparazione tra personaggi italiani e locali, emerge come i primi siano costruiti in maniera più composita rispetto ai secondi, nonostante non vi sia un vero e proprio protagonista, come la stessa autrice spiega.

In tal senso, sin dall'aggressione del 1911 in poi, la Libia ha rappresentato un'occasione per accrescere il prestigio italiano e rafforzare il debole senso di appartenenza nazionale, trasferendo la gerarchia delle razze da un piano nazionale a uno internazionale: l'alterità non pareva venire più impersonata dai meridionali, dagli ebrei o dalle donne, ma dagli abitanti delle colonie (Re 2010). Nel caso di Capretti, si riflettono, anche se attenuati, meccanismi simili, che tendono a rappresentare gli italiani in colonia come un «soggetto universale e neutro rispetto a categorie di 'altri' definiti in base a differenze di genere, classe e razza» (Spadaro 2013, p. 9). Certamente l'interesse di Capretti è raccontare la storia degli italiani in Libia e non dei libici, di cui abbiamo infatti scarse indicazioni e che in tal senso rischia di riprodurre dispositivi inconsapevolmente rimarcanti le tante 'alterità' che ruotano intorno agli italiani. Lo stesso Mahmud è una figura un po' pavida, approfittatrice, le cui velleità di facile arricchimento (confida di trovare un tesoro nella cassaforte del negozio diventato suo) sono punite con una beffa: la cassaforte aperta gli offre solo strumenti di lavoro e un biglietto: «è tutto quello con cui ho cominciato. È tutto quello che rimane» (Capretti

2004, p. 201), quasi a significare che se agli italiani non è rimasto nulla, nemmeno ai libici deve restare qualcosa. Ci pare condivisibile la lettura di Labanca secondo cui in Capretti non si coglie la «necessità di caratterizzare le popolazioni native che passano dalle loro pagine con tratti culturali specifici. Gli indigeni, ancora una volta, non hanno un'anima propria» (Labanca 2010, p. 171). Ciò si riscontra anche in altre figure, più marginali: la prima è un anziano, Ismail, reso cieco da una bomba fascista mentre combatteva nelle truppe dei resistenti di Omar el Mukhtar. Non serba più rancore contro gli italiani, anzi è dispiaciuto della *jala* in quanto la loro elemosina gli permetteva di sopravvivere: è evidente la subordinazione che un (ex) contesto coloniale determina nei confronti dei nativi e che ricorda lo squilibrio dipinto nel romanzo *Settimana nera* e l'impossibilità di relazione di reciprocità paritaria ne *Il deserto della Libia*, in cui la colonia in sé sovradetermina tutto il resto. La rassegnazione dell'uomo lo riconduce, al pari di tutti i personaggi del romanzo, in quell'indistinto coro dei vinti di cui parlava Comberiati. Una delle rare figure giovanili, anch'essa marginale, è l'avvocato Jemal Najm, che incontra Attardi quando questi è in prigione per un traffico di valuta; il giovane ha una predilezione per l'Italia e per Roma dove ha studiato e si divide tra l'indispettito e l'affascinato nei confronti degli italiani che «non la smettevano di sentirsi padroni, anche quando nulla era più loro» (Capretti 2004, p. 82). Le scene di solidarietà e rispetto sono univoche, ad opera dei libici (solitamente ex inservienti) nei confronti degli italiani.¹¹ Poche sono le righe destinate agli abitanti locali, caratterizzati dalla fedeltà agli italiani (sui quali il discorso pubblico si accanisce) o dall'avidità derisa, come nel caso di Mahmud. Anche re Idris è una figura marginale nel testo, anziano e impotente contro l'ascesa del colonnello, da cui deciderà di allontanarsi andando in Grecia.

L'attenzione è ancora minore verso le figure femminili e le più caratterizzate, in continuità con quanto emerso sin'ora, restano le italiane: a tale proposito, Capretti afferma che

mi sono resa conto che nel romanzo c'è un solo vero personaggio femminile, Nilde, che per giunta è un personaggio che rimane sul-

¹¹ Ahmad, l'autista dell'avvocato Peluso, a lui devoto, viene arrestato per aver difeso il suo ex datore di lavoro (Capretti 2004, pp. 166-167); un'altra scena simile vede la solidarietà di un libico che lavora i campi per un contadino veneto al quale viene requisito tutto (p. 147); vi sono poi momenti in cui la compassione prescinde da un rapporto di lavoro: il capitano Tahar ad esempio, riconoscendo un amico italiano in fila per partire, dà precedenza alla sua famiglia nell'imbarco (p. 158); o ancora la vicina di Attardi che inizia a portargli ogni giorno i pasti, dopo che è rimasto solo (p. 169).

lo sfondo. Nell'unica scena-madre in cui è presente esprime tutta la sua paura, perché è stata aggredita in un corteo funebre. Nilde però dimostra tutta la sua forza nel comunicare al marito, che non vuole capire che la vita in Libia per loro è giunta al termine, che lei e i figli se ne andranno. Lui faccia pure ciò che vuole, Nilde sa bene che alla fine la seguirà. Stava decidendo, come sempre, per tutti (Comberiati 2007, p. 37).

L'autrice precisa inoltre che tra le interviste effettuate – punto di partenza per la stesura del romanzo – molte sono state rivolte a donne, *in primis* a sua madre. Tuttavia, la loro assenza nel romanzo si spiega in quanto «a livello storico in quel momento erano gli uomini a compiere le azioni» (Comberiati 2007, p. 37). Considerato che il fulcro intorno a cui ruotano le vicende, il paradigma di riferimento, sono gli italiani (più gli uomini che le donne), ne consegue che lo spazio destinato alle native è ancora più ridotto: la prima a comparire è Zeyda, giovane figlia di Mahmud, di cui emerge solo l'aspettativa di arricchimento condivisa con il padre. Vi è poi un rapido riferimento a una prostituta, Ueda, innamorata di Attardi quando da giovane questi la frequentava:

lei era in attesa, fresca e pulita per me, dopo la quotidiana ispezione del ginecologo, dopo il bagno di aromi. Aveva la mia età, era stata iniziata poco più che bambina, trofeo di una notte. Se l'erano giocata a dadi due vecchi ufficiali italiani, ma dopo il terrore iniziale si era abituata. Mangiava, si lavava, si vestiva, si curava più di tutte le donne della sua tribù. Pensava di essere contenta (Capretti 2004, pp. 76-77).

Non vi è esotismo nelle poche righe destinate alle figure femminili, nemmeno verso quelle che solitamente ne sono più oggetto, le prostitute; in quest'ultimo caso il paradigma si sposta verso la paternalistica compassione per la sua condizione di illusoria felicità.

Comprendiamo la scelta – legittima – di incentrare l'attenzione sugli italiani di Libia, vittime prima del regime fascista che li ha spinti a emigrare, poi di Gheddafi e infine dell'Italia che non se ne è curata; tuttavia il contesto in cui si svolge la vicenda sembra autonomo dai suoi abitanti, a cui sono dedicati pochi spazi scarsamente caratterizzanti e dunque facendo venire meno quell'istanza etica di fare spazio discorsivo per l'altro indicato da De Chiara.

Capretti è senza dubbio lontana da linguaggi e dispositivi di matrice coloniale, ma la scelta per sottrazione, l'elisione di cui parla Domenichelli, impedisce l'acquisizione di una visione complessa, meno italo-centrica

e più storicamente approfondita. Condividiamo con Comberiati l'idea che «manca nel romanzo, ed è forse il dato più eclatante, un'analisi delle relazioni fra le sorti dei singoli individui e la violenza coloniale che di fatto ne è artefice» (Comberiati 2013, p.164) e che fornirebbe maggiore chiarezza circa quel momento storico, la cui lettura rischia di oscillare tra il paternalismo e il rancore.

Tutto questo non annulla però la carica critica che la scelta di raccontare una fase rimossa dell'emigrazione italiana – con tanto di cenno ai crimini fascisti contro la popolazione locale – racchiude; tuttavia delle abitudini, dei modi e soprattutto dei pensieri degli abitanti poco è dato sapere e chi legge non ha molte occasioni per conoscere tratti della popolazione locale né tantomeno di comprendere le ragioni, radicate nel passato, del mancato o sbilanciato, per non dire violento, rapporto tra italiani e libici. *Ghibli* non riproduce immagini stereotipate delle persone e dei luoghi, ma non contribuisce nemmeno ad approfondirne la conoscenza. Dell'Oro, con la quale il confronto è forse più calzante, da bianca in Eritrea fa una scelta antitetica da questo punto di vista, raccontando le storie di qual popolo e dando spazio a voci a rischio di silenzio ed emarginazione, con una particolare attenzione poi ad una categoria, quella delle donne, che nei contesti coloniali è maggiormente stigmatizzata. Tamburini, che parimenti non fa concessioni esotizzanti, privilegia uno sguardo empatico nei confronti della popolazione, in un raffronto continuo tra passato e presente. È evidente e legittimo, lo ribadiamo, che le intenzioni di Capretti, dettate anche da ragioni personali, mirino a raccontare la storia degli italiani in Libia e il destino ingiusto che hanno subito; tuttavia, ambientare un romanzo in un paese considerandone gli abitanti quasi solo pedine sullo sfondo non restituisce loro né storia né umanità.

Per un'altra 'Africa in Italia'

La disamina di una serie di testi, seppure nella diversità del genere letterario e della *location* degli autori, ci permette di abbozzare alcune ipotesi attorno alla questione della rappresentazione dell' 'alterità (post) coloniale'. Occorre innanzitutto rilevare come le motivazioni a trattare questo tema – pur nella eterogeneità delle spinte iniziali, familiari per Tamburini, Ghermandi, Mohamed Aden, Capretti, Dell'Oro, legate a questioni professionali per Tobino, Emanuelli, oppure scaturite da un interesse per il tema per Lucarelli, Longo, Brizzi, Spina¹ – siano trasversali agli autori e alle autrici: la volontà di rispolverare una storia rimossa, di riportare alla memoria pubblica un passato ignorato e/o demistificato, di mostrare come la storia coloniale italiana sia un tassello fondante la storia e l'identità italiana tout court e di come quelle relazioni squilibrate si ripropongano ancor'oggi sul suolo italiano con i nuovi 'altri' che lo popolano paiono elementi condivisi.

Occorre essere consapevoli, come sostiene Rivera, che

mai davvero colonizzata, la memoria pubblica nutre il presente con i detriti di un passato non elaborato e non sottoposto a critica: la xenofobia e il razzismo attuali riproducono immagini, modi di dire, cliché, stereotipi e pregiudizi che appartengono ai repertori dell'antisemitismo e dell'antiziganismo storici come del razzismo coloniale e fascista (Rivera 2013, p. 17).

L'eredità coloniale è ancora attiva nell'immaginario pubblico, con tutto ciò che implica in termini di relazioni tra bianchi e neri. Tali dispositivi sono presenti anche in alcune delle pagine analizzate, sebbene trovino forme di espressione molto diverse le une dalle altre, prescindendo dalla volontà stessa degli autori e dalle loro più che nobili intenzioni e impegno.

Un utile raffronto può derivare dal volume citato *L'Africa in Italia* che sposta l'analisi dell' 'alterità africana' sul piano del cinema, testimo-

¹ In realtà Spina e la sua opera forzosamente si possono far rientrare in questa sintesi: egli ha diviso la sua esistenza tra Libia e Italia, senza rientrare nella dialettica colonizzatore-colonizzato; il personaggio eponimo del romanzo, il maronita, ben esemplifica questa figura collocabile in un terzo spazio, attento osservatore delle dinamiche tra gli altri due gruppi. Pur da questa prospettiva interna-esterna, Spina riesce a raccontare i libici nel momento storico dell'aggressione coloniale, permettendo a chi legge di guardare con i loro occhi e dunque rovesciando una prospettiva eurocentrica.

niando la presenza di «dispositivi di produzione del corpo *razzializzato e sessuato*» (De Franceschi 2013, p. 20) nella filmografia italiana che tematizza l'Africa. Il ricorso alla categoria di postcoloniale in quel volume vuole segnalare quella continuità che storicamente non è più data ma che permane sia sul piano della rappresentazione che su quello della contingenza. Il rischio, secondo De Franceschi, è quello di congelare la condizione dei subalterni privandoli di quell'*agency* che sottrae loro umanità e individualità:

se il subalterno è colui che, in virtù di un sistema di potere bloccato, non riesce ad emanciparsi dal proprio stato di minorità, non disponendo di strumenti critici e operativi in grado di migliorare la propria situazione, dobbiamo guardarci dall'ipostatizzare questa condizione, e ancor più dal rivendere sul mercato dell'industria culturale il subalterno come soggetto feticcio (De Franceschi 2013, p. 29).

Incappano in questo meccanismo romanzi come quelli di Longo, Lucarelli, Emanuelli e Capretti in particolare, dove il colonizzato, e in misura ancora maggiore la colonizzata, diviene un feticcio, un oggetto privo di parola e azione, pedina dentro un gioco di cui non conosce le regole. Tale «process of brutalization» (Mbembe 2001, p. 14) è esplicitato in particolare ne *L'ottava vibrazione* e *Settimana nera*, che ben descrivono quei meccanismi per cui i nativi sono privati della loro umanità:

the colonized could only be envisaged as the property and *thing* of power. He/she was a tool subordinated to the one who fashioned, and could now use and alter, him/her at will. As such, he/she belonged to the *sphere of objects*. They could be destroyed, as one may kill an animal, cut it up, cook it, and, if need be, eat it. It is in this respect that, in the colony, the body of the colonized was, in its profanity, assimilated to other things (Mbembe 2001, pp. 26-27).

Il tema dell'elisione, della soppressione è particolarmente evidente nei quattro autori citati, che tendono a ignorare la maggioritaria presenza degli abitanti della colonia, collocati quasi sempre sullo sfondo o a disposizione degli italiani.

Il subalterno-feticcio appare una delle tante eredità della retorica sull'Africa, che assume nelle pagine analizzate una molteplicità di forme. Le più esplicite, sebbene funzionali al genere letterario in cui si iscrivono, appartengono a *L'ottava vibrazione* e a *Un mattino a Irgalem*, in cui viene riproposta quasi senza filtri la retorica coloniale; parimenti *Settimana nera* veicola discorsi e pratiche coloniali, seppure all'indo-

mani del colonialismo, incrinando le virili certezze di matrice fascista attraverso il percorso di pentimento del protagonista.

Scelte rappresentative che non si svincolano del tutto da visioni egemoniche ed eurocentriche, pur instillandovi delle crepe e invitando alla riflessione critica i lettori, si individuano nelle descrizioni del femminile in Tobino, di ispirazione orientalista. Spina, seppur riprendendo la tradizione da *Mille e una notte*, fa emergere il discrimine tra mito e storia, e dunque non scivola in alcuna ambiguità. Tamburelli e Dell'Oro esprimono il tentativo di restituire *agency* ai personaggi africani e sono consapevoli dei rischi di esotismo che il tema implica, riuscendo ad emanciparsi e soprattutto aprendo spazi discorsivi all'«altro». Quando gli scrittori si focalizzano sugli spazi terzi, interstiziali, aprendo a nuove letture, allora la complessità della storia in tutte le sue sfaccettature viene restituita a chi legge, acquisendo plurivocità. Come afferma Venturini, il patto con il lettore viene modificato nelle scritture di respiro postcoloniale, in quanto il colonialismo diventa «l'occasione unica per elaborare luci ed ombre di una storia collettiva, in cui colonialisti e colonizzati sono entrambi tragicamente coinvolti» (Venturini 2010, p. 93). Anche Brizzi, nella scelta del romanzo ucronico, apre a inedite visioni, attualizzando il senso di superiorità dei bianchi e mettendo in luce dinamiche razziste in un collegamento stretto tra passato e presente.

Sul piano del rapporto tra esperienza individuale e *output* letterario, a parte Longo e Brizzi, tutti gli altri autori italiani hanno avuto contatti diretti con le ex colonie. Tobino ha vissuto l'esperienza della guerra, Emanuelli vi è andato come inviato dai giornali, Tamburini si è spinto nel corno d'Africa alla ricerca del vissuto paterno, Lucarelli ai fini di documentazione funzionali alla scrittura, Dell'Oro e Capretti vi sono nati. In base a quanto emerge nei loro romanzi, potremmo dire che la visione più problematica e meno scontata emerge in coloro che hanno vissuto esperienze traumatiche o comunque critiche (la guerra come esperienza diretta di Tobino, come indiretta in Tamburini): i loro casi esibiscono una maggiore sensibilità nei confronti dei nativi e offrono molte più sfaccettature nei confronti del contesto fisico. Dell'Oro, seppure italiana, sente e esprime con evidenza la sua appartenenza all'Eritrea, mentre Capretti fa scelte in tal senso opposte. Nei casi di Lucarelli e Emanuelli, l'esperienza diretta si è tradotta invece in una sorta di conferma delle aspettative proprie e dei lettori,² indubbiamente influenzata, nel primo caso, dalle esigenze del genere *noir*.

2 Come nota Bonavita riprendendo la lezione di Eco a proposito della letteratura di massa, «il pubblico vuole ritrovare nella finzione romanzesca quello che già conosce nella realtà: idee, sentimenti, valori, come anche stereotipi e pregiudizi» (Bonavita 2011, p. 29).

A proposito di Ghermandi e Mohamed Aden, la biografia esercita un'influenza innegabile nella narrazione, che è profondamente situata e risente della location di chi scrive, mentre il medesimo processo non avviene per autori e autrici italiani, che a parità di esperienze (o non esperienze) delle ex colonie trasmettono immagini diversificate, più o meno in continuità con l'immaginario diffuso. Ghermandi e Mohamed Aden, dal loro punto di vista interno, offrono una visione sensibile e attenta nei confronti della condizione dei colonizzati: nel loro caso non scattano meccanismi di assimilazione o imitazione dei bianchi, (quelli che Frantz Fanon indagò in *Pelle nera, maschere bianche*) bensì al contrario si sviluppano strategie di rivendicazione sul piano del diritto a un'altra rappresentazione, a un'altra storia. La prima scrittrice lo fa in modo molto esplicito, calandosi nel contesto coloniale e raccontandolo da dentro, dando voce a chi ha lottato per contrastare l'aggressione italiana e con una spiccata attenzione per la componente femminile. Mohamed Aden sceglie una strada meno diretta, dando voce ai colonizzati e alle generazioni successive e contrastando in questo modo una visione eurocentrica di luoghi e persone. Si tratta dell'unico gruppo di autori (entrambe donne, peraltro) in cui l'affinità biografica, ossia l'essere nate in colonie, produce esiti affini in termini di rappresentazione, seppure raggiunti con strategie formali e scelte tematiche molto diverse.

Abbiamo spesso fatto riferimento ai lettori, al ruolo che tali rappresentazioni svolgono nel loro immaginario e all'importanza che la fruizione di determinati prodotti culturali svolge nel diffondere determinate visioni. Il paradigma saidiano dell'approccio testuale che conduce all'apparenza del successo e dunque rassicura è particolarmente efficace quando si ha a che fare con temi di cui non si ha esperienza e su cui vige una pesante coltre retorica, quale è il caso dell'alterità in particolare coloniale, che come abbiamo visto in Italia vive continui processi di rimozione.³ Il meccanismo della semplificazione, che permette di trovare conferma nei testi di ciò che si ha sempre saputo e di eliminare in chi legge il senso di inadeguatezza nei confronti di un tema, non contribuisce a mettere in crisi immagini sedimentate, ma le avvala.

3 L'inaugurazione nell'agosto 2012 di un mausoleo ad Affile, in provincia di Roma, a Graziani è un preoccupante tentativo non solo di resistenza, ma addirittura di controinformazione reazionaria sull'esperienza coloniale italiana. Segnaliamo che la società civile ha reagito, avviando proteste, denunce a vari livelli e petizioni. Si veda ad esempio l'iniziativa promossa da Igiaba Scego al seguente link: <http://www.change.org/it/petizioni/nicola-zingaretti-no-al-monumento-per-ricordare-un-criminale-di-guerra-fascista-stragista-del-colonialismo-25aprile> (2014-04-16).

I testi che più di tutti creano empatia nei confronti dei colonizzati, ponendo al centro il loro sguardo, senza sostituzioni, sono quelli che presentano realtà sfaccettate, articolate, che contrastano quell'auto-revole schematismo, implicito in molti testi letterari, di cui ha parlato Said. La maggior parte delle opere considerate non avvalle una idea riduttiva dell'«altro» e dell'«altrove» africani, non offre comodo asilo al lettore in cerca di conferme e rassicurazioni: nei casi più espliciti (Ghermandi con un romanzo storico e Brizzi con uno fantastorico) ma anche in alcuni passaggi esplicitamente critici dell'impresa coloniale (Tamburini, Dell'Oro e Tobino in particolare) chi legge si imbatte in una versione disturbante della storia nazionale, antiretorica e antieroica.

Quanto alla questione definitoria della letteratura postcoloniale, dalla nostra analisi desumiamo come non sia sufficiente trattare il tema del colonialismo, con le più nobili intenzioni di riempimento di un vuoto di conoscenze collettivo, per garantire la diffusione di una immagine davvero critica di quel fenomeno e della rappresentazione che è stata e che tuttora viene tramandata dello stesso (l'inaugurazione del mausoleo di Graziani *docet*): alcune scelte ambigue nella riproduzione di pratiche e linguaggi del tempo – che potrebbero venire giustificate come ricerca del verosimile – se trattate senza strategie esplicite di distanziamento rischiano di produrre l'effetto opposto in chi legge. Da una parte è evidente la volontà di rovesciare il paradigma della letteratura coloniale, dall'altra molte scelte formali rischiano di annullare – loro malgrado – il potenziale critico, postcoloniale dei testi, smascherando inconsapevoli dispositivi esotizzanti.

Una letteratura postcoloniale dovrebbe non solo riscrivere la storia dal punto di vista degli ex colonizzati, mettere in luce gli squilibri tra centro e periferia e le conseguenze del colonialismo su popoli, territori e culture, ma anche valorizzare il «potere dinamico» (Young 2005, p. 11) di quei popoli, territori e culture che il colonialismo ha cercato di reprimere. I testi postcoloniali non si limitano dunque a raccontare «un'altra storia – contrapposta, entro una prospettiva duale, al racconto dominante – ma costringono il critico e lo storico della letteratura a contemplare la compresenza di storie e memorie che interrompono la continuità narrativa di una storia tutta interna alla nazione, e quindi tutta soggetta all'idea di nazione» (Benvenuti 2012, p. 89) La letteratura e la critica postcoloniali contribuiscono a svelare i processi di formazione degli stati nazionali nei loro lati più oscuri, mostrando come i loro assetti si fondino anche sul colonialismo: «la modernità coloniale è una dimensione costitutiva della modernità in quanto tale» (p. 95) e romanzi che mantengono attiva questa relazione tra passato e presente contribuiscono a ridefinire le relazioni dentro questo stesso presente.

Quale apporto alla conoscenza tali romanzi ci offrono? Forse è questa la domanda che completa il significato dell'aggettivo 'postcoloniale' attribuito alla letteratura italiana: recupero della memoria, smantellamento del mito 'italiani brava gente', presa di consapevolezza di quanto l'immaginario e la retorica passate ancora affiorino oggi nei discorsi e nelle relazioni con i figli delle colonie – siano esse quelle italiane o quelle altrui – che sono venuti in Europa alla ricerca di migliori condizioni di vita. La letteratura postcoloniale non si limita a rispondere, rovesciando la prospettiva eurocentrica, ma mira a fornire una lettura complessa dell'oggi e dei rapporti che vi si instaurano alla luce della storia: «postcolonialism does not stand for binary opposition or for the reversion of simple power relationships. It is more than a simple talking back, but it implies the operation of transformation and contamination that affects the different agents, organizations, and ideas involved» (Ponzanesi 2012, p. 61).

Pur nella oggettiva limitatezza dettata dai confini fisici di un libro, la letteratura ha la potenzialità di assecondare o meno precise visioni, di avviare un processo di decolonizzazione del pensiero: i romanzi che destano domande, che diffondono una conoscenza attenta alle pluralità delle prospettive, privi dell'ambizione di fornire una versione troppo rassicurante della realtà, sono quelli più efficaci nel veicolare conoscenza e contrastare stereotipi negativi. Il piano della rappresentazione è tutt'altro che astratto e appartiene a tutti gli effetti al contingente e in tal senso occorre essere consapevoli, soprattutto quando si ricorre a strumenti come le produzioni letterarie o anche filmiche che «la lotta con e per una soggettività più inclusiva nei processi di rappresentazione e narrazione del corpo sociale è [...] un pezzo non marginale di questa battaglia democratica» (De Franceschi 2013, p. 74).

Bibliografia

Fonti letterarie

- Abate, Alma (2011). *Ultima estate in suol d'amore*. Vicenza: Neri Pozza.
- Aden Sheikh, Mohamed (2010). *La Somalia non è un'isola dei Caraibi: Memorie di un pastore somalo in Italia* (a cura di P. Petrucci). Reggio Emilia: Diabasis.
- Ballario, Giorgio (2008). *Morire è un attimo*. Torino: Angolo Manzoni.
- Ballario, Giorgio (2009). *Una donna di troppo*. Torino: Angolo Manzoni.
- Ballario, Giorgio (2012). *Le rose di Axum*. Bresso: Hobby and Work.
- Berto, Giuseppe [1955] (2010). *Guerra in camicia nera*. Milano: Rizzoli
- Besozzi, Tommaso (1999). *Il sogno del settimo viaggio* (a cura di E. Mannucci). Roma: Fazi editore.
- Brizzi, Enrico (2008). *L'inattesa piega degli eventi*. Milano: Baldini Castoldi Dalai.
- Brizzi, Enrico (2009). *La nostra guerra*. Milano: Baldini Castoldi Dalai.
- Brizzi, Enrico (2012). *Lorenzo pellegrini e le donne*. San Lazzaro di Savena: Italica edizioni.
- Capretti, Luciana (2004). *Ghibli*. Milano: Rizzoli.
- Curradi, Mauro (2002). *Cera e oro*. Padova: Meridiano zero.
- Dell'Oro, Erminia [1988] (1997). *Asmara addio*. Milano: Baldini&Castoldi.
- Emanuelli, Enrico [1961] (1966). *Settimana nera*. Milano: Arnoldo Mondadori.
- Fraschetti, Roberto (2007). *Nera delle dune*. Ostia Lido: Affabulazione.
- Gattari, Nicola (2000). *La strada per Addis Abeba: Lettere di un camionista dall'impero (1936-1941)*. Torino: Paravia.
- Gerbi, David (2003). *Costruttori di pace: Storia di un ebreo profugo dalla Libia*. Roma: Edizioni Appunti di Viaggio.
- Ghermandi, Gabriella [2007] (2011). *Regina di fiori e di perle*. Roma: Donzelli.
- Hoffmann, Paola (1990). *La mia Libia*. Genova: Marietti.
- Journø, Arthur (2003). *Il ribelle*. Firenze: Le lettere.
- Longo, Davide (2010). *Un mattino a Irgalem*. Roma: Fandango.
- Lucarelli, Carlo (2008). *Ferengi*, serie «Corto di Carta» del *Corriere della sera*.
- Lucarelli, Carlo (2008a). *L'ottava vibrazione*. Torino: Einaudi.
- Magiar, Victor (2003). *E venne la notte: Ebrei in un paese arabo*. Firenze: Giuntina.
- Marrocu, Luciano (2002). *Debrà Libanòs*. Nuoro: Il Maestrale.

- Mohamed Aden, Kaha (2012). *Fra-intendimenti*. Roma: nottetempo.
- Mohamed, Antar; Wu Ming 2 (2012). *Timira: Romanzo meticcio*. Torino: Einaudi.
- Nassibou, Martha (2005). *Memorie di una principessa etiope*. Vicenza: Neri Pozza.
- Spina, Alessandro [2006] (2007). «Il giovane maronita». In: Spina, Alessandro, *I confini dell'ombra*. Brescia: Morcelliana, pp. 21-179.
- Tamburini, Alessandro (1997). *L'onore delle armi*. Milano: Bompiani.
- Tobino, Mario [1952] (2011). *Il deserto della Libia*. Milano: Mondadori.

Fonti critiche

- Actis-Grosso, Maurice (2011-2012). «Tra colonialismo ed espulsione: La duplice memoria defraudata degli italiani della Libia in Ghibli di Luciana Capretti». In: Contarini, Silvia et al. (a cura di), «Coloniale e postcoloniale nella letteratura italiana degli anni 2000». *Narrativa*, 33-34, pp. 365-374.
- Albertazzi, Silvia (2013). *La letteratura postcoloniale: Dall'impero alla World Literature*. Roma: Carocci.
- Barile, Laura (2011). «La musica del deserto». In: Tobino, Mario, *Il deserto della Libia*. Milano: Mondadori, pp. V-XV.
- Barrera, Giulia (1996). *Dangerous Liaisons. Colonial Concubinage in Eritrea* [online]. PAS Working Papers Number 1, Program of African Studies. Northwestern University; Evanston: Illinois. Disponibile all'indirizzo: <http://www.northwestern.edu/african-studies/docs/working-papers/wplbarrera.pdf> (2014-04-16).
- Benvenuti, Giuliana (2011-2012). «Da Flaiano a Ghermandi: Riscritture postcoloniali». In: Contarini, Silvia et al. (a cura di), «Coloniale e postcoloniale nella letteratura italiana degli anni 2000». *Narrativa*, 33-34, pp. 311-321.
- Benvenuti, Giuliana (2012). *Il romanzo neostorico italiano: Storia, memoria, narrazione*. Roma: Carocci.
- Berezowski, Łukasz Jan (2011). «Se Mussolini fosse... le visioni alternative del potere fascista dopo il 1945 nella letteratura ucronica italiana del XXI secolo: alcune considerazioni allostoriche» [online]. *Romantica.doc*, 2(3), pp. 5-11. Disponibile all'indirizzo: <http://www.romdoc.amu.edu.pl/> (2014-04-16).
- Bettini, Maurizio (2011). *Contro le radici: Tradizione, identità, memoria*. Bologna: il Mulino.
- Bhabha, Homi (2006). *I luoghi della cultura*. Trad. di Antonio Perri. Roma: Meltemi. Trad. di *Location of culture*, 1994.

- Bonavita, Riccardo (2011). *Spettri dell'altro: Letteratura e razzismo nell'Italia contemporanea* (a cura di G. Benvenuti e M. Nani) [ebook]. Bologna: il Mulino.
- Brioni, Simone (2013). «Pratiche 'meticce': Narrare il colonialismo italiano a 'più mani'». In: Sinopoli, Franca (a cura di), *Postcoloniale italiano: Tra letteratura e storia*. Aprilia: Novalogos, pp. 89-119.
- Camilotti, Silvia (2009). «Intervista a Dacia Maraini». In: Camilotti, Silvia (a cura di), *Roba da donne: Emancipazione e scrittura nei percorsi di autrici dal mondo*. Roma: Mangrovie, pp. 273-284.
- Camilotti, Silvia (2012). *Ripensare la letteratura e l'identità: La narrativa italiana di Gabriella Ghermandi e Jarmila Očková*. Bologna: BUP.
- Celati, Gianni (1978). «Situazioni esotiche sul territorio». In: Licari, Anna et al. (a cura di), *Letteratura esotismo colonialismo*. Bologna: Nuova Universale Cappelli, pp. 9-26.
- Cigliana, Simona (2011-2012). «Terre madri e madre terra: Identità, sostentamento, autorialità nelle scrittrici delle ex colonie italiane». In: Contarini, Silvia et al. (a cura di), «Coloniale e postcoloniale nella letteratura italiana degli anni 2000». *Narrativa*, 33-34, pp. 185-194.
- Colasanti, Giuseppe (1994). *Il pregiudizio*. Milano: FrancoAngeli.
- Comberiati, Daniele (2007). *La quarta sponda: Scrittrici in viaggio dall'Africa coloniale all'Italia di oggi*. Roma: Pigreco.
- Comberiati, Daniele (2011-2012). «La Libia postcoloniale: Frammenti narrativi e iconografici». In: Contarini, Silvia et al. (a cura di), «Coloniale e postcoloniale nella letteratura italiana degli anni 2000». *Narrativa*, 33-34, pp. 69-79.
- Comberiati, Daniele (2013). «Tripoli 1970: Esodo di corpi ammassati, celati, rimossi». In: Sinopoli, Franca (a cura di), *Postcoloniale italiano: Tra letteratura e storia*. Aprilia: Novalogos, pp. 147-173.
- Contarini, Silvia et al. (a cura di) (2011-2012). «Coloniale e postcoloniale nella letteratura italiana degli anni 2000». *Narrativa*, 33-34.
- Curti, Lidia (2006). «Percorsi di subalternità: Gramsci, Said, Spivak». In: Chambers, Ian (a cura di), *Esercizi di potere: Gramsci, Said e il postcoloniale*. Roma: Meltemi, pp. 17-26.
- De Chiara, Marina (2006). «Il sud del mondo: Pensieri scomodi, percorsi interdisciplinari». In: Chambers, Ian (a cura di), *Esercizi di potere: Gramsci, Said e il postcoloniale*. Roma: Meltemi, pp. 39-48.
- De Donato, Gigliola; Gazzola Stacchini, Vanna (a cura di) (1991). *I best seller del ventennio: Il regime e il libro di massa*. Roma: Editori Riuniti.
- De Franceschi, Leonardo (a cura di) (2013). *L'Africa in Italia: Per una contro storia postcoloniale del cinema italiano*. Roma: Aracne.
- De Vivo, Barbara (2013). «Alla ricerca della memoria perduta: Contro-memorie della colonizzazione italiana in Etiopia nel romanzo *Regina*

- di fiori e di perle* di Gabriella Ghermandi». In: Sinopoli, Franca (a cura di), *Postcoloniale italiano: Tra letteratura e storia*. Aprilia, Novalogos, pp. 120-146.
- Del Boca, Angelo (1984). *Gli italiani in Africa orientale: Nostalgia delle colonie*, Roma; Bari: Laterza.
- Del Boca, Angelo [1988](1994). *Gli italiani in Libia: Dal Fascismo a Gheddafi*, Milano: Arnoldo Mondadori.
- Dell'Oro, Erminia (2008). «Il colonialismo italiano in Eritrea: Riflessioni e letture». In: Camilotti, Silvia (a cura di), *Lingue e letterature in movimento: Scrittrici emergenti nel panorama letterario italiano contemporaneo*. Bologna: BUP, pp. 47-58.
- Derobertis, Roberto (2008). «Per la critica di una modernità maschile e coloniale italiana. Note su *Tempo di uccidere* di Ennio Flaiano e *Regina di fiori e di perle* di Gabriella Ghermandi» [online]. Disponibile all'indirizzo <http://www.italianisti.it/upload/userfiles/files/Derobertis%20Roberto.pdf> (2014-04-16).
- Derobertis, Roberto (a cura di) (2010). *Fuori centro: Percorsi postcoloniali nella letteratura italiana*. Roma: Aracne.
- Derobertis, Roberto (2012). «Southerners, Migrants, Colonized: A Post-colonial Perspective on Carlo Levi's *Cristo si è fermato a Eboli* and Southern Italy Today». In: Lombardi-Diop, Cristina; Romeo, Caterina (a cura di), *Postcolonial Italy: Challenging National Homogeneity*. New York: Palgrave Macmillan, pp. 157-171.
- Derobertis, Roberto (2013). *Dislocazioni: Gli studi postcoloniali in Italia, contesti, elaborazioni, problemi*. In: Sinopoli, Franca (a cura di), *Postcoloniale italiano: Tra letteratura e storia*. Aprilia: Novalogos, pp. 11-30.
- Domenichelli, Mario (1997). «Il contagio della terra straniera». In: Domenichelli, Mario; Fasano, Pino (a cura di), *Lo straniero*, vol. 2. Roma: Bulzoni, pp. 645-660.
- Fanon, Frantz (2000). *I dannati della terra*. Prefazione di Jean-Paul Sartre. Trad. di Carlo Cignetti. Torino: Edizioni di Comunità. Trad. di Les *Damnés de la terre*, 1961.
- Fracassa, Ugo (2012). *Patria e lettere: Per una critica della letteratura postcoloniale e migrante in Italia*. Roma: Giulio Perrone editore.
- Frenguelli, Gianluca; Grazioli, Chiara (2009). «La scrittura coloniale di Mario Appelius (1892-1946)». In: Frenguelli, Gianluca; Melosi, Laura (a cura di), *Lingua e cultura dell'età coloniale*. Roma: Aracne, pp. 58-88.
- Ghermandi, Gabriella (2013). «Il mio italiano di spezie e sicomori contro l'intrusione dell'inglese» [online]. Disponibile all'indirizzo http://www.treccani.it/magazine/lingua_italiana/speciali/migrazione/Ghermandi.html (2014-04-16).

- Gibellini, Pietro (2007). «Introduzione». In: Spina, Alessandro, *I confini dell'ombra*. Brescia: Morcelliana, pp. 5-16.
- Giuliani, Gaia (2013). «Per un'analisi intersezionale dell'orientalismo nella televisione italiana contemporanea». In: Proglia, Gabriele (a cura di), *Orientalismi italiani 3*. Alba: Antares, pp. 190-200.
- Giuliani Caponetto, Rosetta (2013). «Zeudi Araya, Ines Pellegrini e il cinema italiano di seduzione coloniale». In: De Franceschi, Leonardo (a cura di), *L'Africa in Italia: Per una controstoria postcoloniale del cinema italiano*. Roma: Aracne, pp. 109-123.
- Isnenghi, Mario (1996). *L'Italia del fascio*. Firenze: Giunti.
- Jedlowski, Paolo (2013). «La memoria pubblica e i media: Il caso del passato coloniale italiano» [online]. Disponibile all'indirizzo <http://www.mesogeomag.it/voci-e-pensieri/item/7-la-memoria-pubblica-e-i-media-il-caso-del-passato-coloniale-italiano.html> (2014-04-16).
- Kilani, Mondher (1997). «Stereotipo (etnico, razziale, sessista)». In: Galissot, René et al. (a cura di), *L'imbroglione etnico in quattordici parole chiave*. Bari: Dedalo, pp. 337-358.
- Labanca, Nicola (2008). «L'impero del fascismo: Lo stato degli studi». In: Bottoni, Riccardo (a cura di), *L'impero fascista: Italia ed Etiopia (1935-1941)*. Bologna; il Mulino, pp. 35-61.
- Labanca, Nicola (2010). «Racconti d'oltremare: L'immagine della società nativa nella letteratura 'postcoloniale' italiana». *Zapruder*, 23, pp. 168-175.
- Leoni von Dohnanyi, Germana; Oliva Franco (2002). *Somalia. Crocevia di traffici internazionali*. Roma: editori Riuniti.
- Licari, Anna (1978). «Lo sguardo coloniale». In: Licari, Anna et al. (a cura di), *Letteratura esotismo colonialismo*. Bologna: Nuova Universale Cappelli, pp. 29-62.
- Lombardi-Diop, Cristina; Romeo, Caterina (a cura di) (2012). *Postcolonial Italy: Challenging National Homogeneity*. New York: Palgrave Macmillan.
- Lucarelli, Carlo (2008b). «Noi scrittori della nuova epica». *La Repubblica*, 3 maggio.
- Maccagnini, Roberta (1978). «Esotismo-erotismo». In: Licari, Anna et al. (a cura di), *Letteratura esotismo colonialismo*. Bologna: Nuova Universale Cappelli, pp. 65-99.
- Manai, Franco (2011-2012). «Il colonialismo italiano in Ennio Flaiano, Luciano Marrocu e Carlo Lucarelli». In: Contarini, Silvia et al. (a cura di), «Coloniale e postcoloniale nella letteratura italiana degli anni 2000». *Narrativa*, 33-34, pp. 323-331.
- Mbembe, Achille (2001). *On the Postcolony*. Berkeley; Los Angeles: University of California Press.

- Mengozzi, Chiara (2013). *Narrazioni contese: Vent'anni di scritture italiane della migrazione*. Roma: Carocci
- Milanesi, Claudio (2011-2012). «Suggestioni postcoloniali nel *new italian epic*. Il caso *Momodou e L'anatra all'arancia meccanica*». In: Contarini, Silvia et al. (a cura di), «Coloniale e postcoloniale nella letteratura italiana degli anni 2000». *Narrativa*, 33-34, pp. 275-283.
- Mohanty, Chandra Talpade (1984). «Under Western Eyes: Feminist Scholarship and Colonial Discourses». *Boundary*, 12 (3), pp. 333-358.
- Moll, Nora (2010). «Studi interculturali e immaginari mondiali». In: Gnisci, Armando et al., *La letteratura del mondo nel XXI secolo*. Milano: Bruno Mondadori, pp. 117-186.
- Moll, Nora (2013). «Image-immaginario: Punti di contatto tra gli studi postcoloniali e l'imagologia letteraria». In: Sinopoli, Franca (a cura di), *Postcoloniale italiano: Tra letteratura e storia*. Aprilia: Novalogos, pp. 31-54.
- Morone, Antonio Maria (2011). *L'ultima colonia: Come l'Italia è tornata in Africa 1950-1960*. Roma; Bari: Laterza.
- Morone, Antonio Maria (2013). «Asimmetrie postcoloniali: le relazioni italo-libiche tra storia e memoria». In: Sinopoli, Franca (a cura di), *Postcoloniale italiano: Tra letteratura e storia*. Aprilia: Novalogos, pp. 174-190.
- Negro, Maria Grazia (2013). «'Un giorno sarai la nostra voce che racconta': La questione linguistica nella letteratura postcoloniale italiana». In: Sinopoli, Franca (a cura di), *Postcoloniale italiano: Tra letteratura e storia*. Aprilia: Novalogos, pp. 55-75.
- Passerini, Luisa (2011). «Prefazione». In: Proglione, Gabriele. *Memorie oltre confine: La letteratura postcoloniale italiana in prospettiva storica*. Verona: ombrecorte, pp. 7-11.
- Pias, Giuliana (2011-2012). «La ricostruzione del colonialismo italiano tra metafora e storia nel romanzo *Debrà Libanòs* di Luciano Marrocu». In: Contarini, Silvia et al. (a cura di), «Coloniale e postcoloniale nella letteratura italiana degli anni 2000». *Narrativa*, 33-34, pp. 343-352.
- Pirrotta, Angela (2011). *Enrico Emanuelli: vita scritta e vissuta* [tesi di laurea]. Pisa: Università di Pisa.
- Polezzi, Loredana (2008). «L'Etiopia raccontata agli italiani». In: Bottoni, Riccardo (a cura di), *L'impero fascista: Italia ed Etiopia (1935-1941)*. Bologna: il Mulino, pp. 285-305.
- Ponzanesi, Sandra (2005). «Beyond the Black Venus: Colonial Sexual Politics and Contemporary Visual Practices». In: Andall, Jacqueline; Duncan, Derek (a cura di), *Italian Colonialism: Legacies and Memories*. Oxford: Peter Lang, pp. 165-189.
- Ponzanesi, Sandra (2012). «The Postcolonial Turn in Italian Studies: European Perspectives». In: Lombardi-Diop, Cristina; Romeo, Caterina

- (a cura di), *Postcolonial Italy: Challenging National Homogeneity*. New York: Palgrave Macmillan, pp. 51-69.
- Porcelli, Bruno (2010). «Dalla Liberata di Tasso all'Ottava vibrazione di Lucarelli». *Italianistica. Rivista di letteratura italiana*, 3, pp. 35-45.
- Portelli, Alessandro (2008). «Etiopia, la storia cancellata». *Il Manifesto*, 4 maggio.
- Preziosi, Luigi (2013). «Osservatorio sui nuovi narratori italiani. Come cresce uno scrittore: Davide Longo» [online]. Disponibile all'indirizzo <http://bombacarta.com/wp-content/uploads/monografie/mangiatoredipietre.pdf> (2014-04-16).
- Proglgio, Gabriele (2011). *Memorie oltre confine: La letteratura postcoloniale italiana in prospettiva storica*. Verona: ombrecorte.
- Re, Lucia. (2010). «Italians and the Invention of Race: The Poetics and Politics of Difference in the Struggle over Libya, 1890-1913» [online]. *California Italian Studies*, 1 (1), pp. 1-58. Disponibile all'indirizzo <http://escholarship.org/uc/item/96k3w5kn> (2014-04-16).
- Riccardi, Irene Claudia (2003). «Intervista a Erminia Dell'Oro» [online]. *El Ghibli*, o (2), dicembre. Disponibile all'indirizzo http://archivio.elghibli.org/index.php%3Fid=2&issue=00_02&sezione=7.html (2014-04-30).
- Ricci, Laura (2009). «Lingua matrigna: Multidentità e plurilinguismo nella narrativa postcoloniale italiana». In: Frenguelli, Gianluca; Melosi, Laura (a cura di), *Lingua e cultura dell'età coloniale*. Roma: Aracne, pp. 159-192.
- Rich, Adrienne (2001). «Notes toward a Politics of Location». In: Rich, Adrienne, *Arts of the Possible: Essays and Conversations*. London; New York: W.W. Norton & Company, pp. 62-82.
- Rigobello, Giuliana (1995). «L'Africa di Tobino». *Studi d'italianistica nell'Africa australe*, 8 (1), pp. 50-72.
- Rivera, Annamaria (2013). «Prefazione: Per uno sguardo non egemonico sulle diaspore nel cinema italiano». In: De Franceschi, Leonardo (a cura di), *L'Africa in Italia: Per una controstoria postcoloniale del cinema italiano*. Roma: Aracne, pp. 15-24.
- Said, Edward (2001). *Orientalismo: L'immagine europea dell'Oriente*. Trad. di Stefano Galli. Milano: Feltrinelli. Trad. di *Orientalism*, 1978.
- Said, Edward (2006). *Cultura e imperialismo: Letteratura e consenso nel progetto coloniale dell'Occidente*. Trad. di Stefano Chiarini e Anna Tagliavini. Roma: Gamberetti. Trad. di *Culture and Imperialism*, 1993.
- Santerini, Milena (2008). *Il racconto dell'altro: Educazione interculturale e letteratura*. Roma: Carocci.
- Scarsella, Alessandro (2004). «L'immagine dell'Africano nel romanzo italiano del secondo dopoguerra». *Cives*, 1-2, pp. 176-198.

- Schiavulli, Antonio (2012). «Infiniti pensieri italiani». *Nuova rivista letteraria*, 5, pp. 26-29.
- Skocki, Tomasz (2011-2012). «Il soldato italiano in colonia e il suo rapporto con l'Altro: *Il Giovane maronita* di Alessandro Spina e *Tempo di uccidere* di Ennio Flaiano». In: Contarini, Silvia et al. (a cura di), «Coloniale e postcoloniale nella letteratura italiana degli anni 2000», *Narrativa*, 33-34, pp. 333-342.
- Skocki, Tomasz (2013). «Il perdurare della violenza in *Settimana nera* di Enrico Emanuelli: Tra echi flaiani e problematiche della decolonizzazione» [online]. *Oblio III*, 11, pp. 107-116. Disponibile all'indirizzo <http://www.progettoblio.com/> (2014-04-16).
- Serkowska, Hanna (2011). «What if: La storia coloniale italiana nel romanzo ucronico di Enrico Brizzi *L'inattesa piega degli eventi*». *Esperienze letterarie*, 36 (3), pp. 83-100.
- Serkowska, Hanna (2011-2012). «'Cosa sapevo della Seria Africa? Niente di niente. E molto poco dell'Africa nel suo insieme': La storia coloniale italiana nel racconto ucronico-sportivo». In: Contarini, Silvia et al. (a cura di), «Coloniale e postcoloniale nella letteratura italiana degli anni 2000». *Narrativa*, 33-34, pp. 353-363.
- Sinopoli, Franca (a cura di) (2013). *Postcoloniale italiano: Tra letteratura e storia*. Aprilia: Novalogos.
- Sirotti, Andrea (2013). «Lingua, retorica e stile in due autrici postcoloniali italiane». In: Sinopoli, Franca (a cura di), *Postcoloniale italiano: Tra letteratura e storia*. Aprilia: Novalogos, pp. 76-88.
- Solis, Teresa (2012). «Due generazioni, due narrazioni: L'Italia postcoloniale in Mohamed Aden Sheikh e Kaha Mohamed Aden». In: Contarini, Silvia et al. (a cura di), «Coloniale e postcoloniale nella letteratura italiana degli anni 2000», *Narrativa*, 33-34, pp. 225-236.
- Sorgoni, Barbara (1998). *Parole e corpi: Antropologia, discorso giuridico e politiche sessuali interrazziali nella colonia Eritrea (1890-1941)*. Napoli: Liguori.
- Spadaro, Barbara (2013). *Una colonia italiana: Incontri, memorie e rappresentazioni tra Italia e Libia*. Milano: Mondadori, 2013.
- Stefani, Giulietta (2007). *Colonia per maschi: Italiani in Africa Orientale, una storia di genere*. Verona: ombrecorte.
- Stefani, Giulietta (2010). «Eroi e antieroi coloniali: Uomini italiani in Africa da Flaiano a Lucarelli». *Zapruder*, 23, pp. 40-56.
- Tamburini, Alessandro (1999). «La reinvenzione della memoria». In: Panzeri, Fulvio (a cura di), *Senza rete: Conversazioni sulla 'nuova' letteratura italiana*. Ancona: peQuod, pp. 147-153.
- Todorov, Tzvetan (1992). *La conquista dell'America: Il problema dell'«altro»*. Trad. di Aldo Serafini. Torino: Einaudi. Trad. di *La conquête de*

- l'Amérique. La question de l'autre*, 1982.
- Tomasello, Giovanna (2004). *L'Africa tra mito e realtà: Storia della letteratura coloniale italiana*. Palermo: Sellerio.
- Triulzi, A. (2008-2009). «Storie e leggende dal Far West italiano». *Lo straniero*, 102-103, pp. 85-94.
- Triulzi, Alessandro (2011). «Memorie e voci migranti tra colonia e postcolonia» [online]. *Between*, 1 (2). Disponibile all'indirizzo <http://ojs.unica.it/index.php/between/article/view/275/249> (2014-04-16).
- Triulzi, Alessandro (2012). «Hidden Faces, Hidden Histories: Contrasting Voices of Postcolonial Italy». In: Lombardi-Diop, Cristina; Romeo, Caterina (a cura di), *Postcolonial Italy: Challenging National Homogeneity*. New York: Palgrave Macmillan, pp. 103-113.
- Venturini, Monica (2010). *Controcanone: Per una cartografia della scrittura coloniale e postcoloniale italiana* [ebook]. Roma: Aracne.
- Wu Ming 1 (2013). «New Italian Epic 2.0» [online]. Disponibile all'indirizzo http://www.wumingfoundation.com/italiano/WM1_saggio_sul_new_italian_epic.pdf (2014-04-16).
- Young, Robert (2005). *Introduzione al postcolonialismo*. Trad. di Miguel Mellino. Roma: Meltemi. Trad. di *Postcolonialism. A very Short Introduction*, 2003.
- Zanotti, Angela (1997). *L'invenzione sociologica del pregiudizio*. Milano: FrancoAngeli.
- Zullo, Federica (2013). «Scrivere oltre i confini in Italia: Spazi, movimenti, prospettive». In: Albertazzi, Silvia, *La letteratura postcoloniale: Dall'impero alla World Literature*. Roma: Carocci, pp. 175-181.

Il volume analizza la rappresentazione che alcuni romanzi contemporanei offrono delle ex colonie italiane d'Africa con l'obiettivo di individuare se e quali dispositivi narrativi esotizzanti siano latenti tra le righe e l'esito in termini imagologici che essi possono produrre. A proposito di questioni coloniali, l'immaginario italiano appare ancora oggi viziato da una prospettiva eurocentrica che i romanzi hanno la potenzialità di avvallare o, al contrario, incrinare; il ruolo della rappresentazione finzionale è in tal senso centrale e riconoscerne l'importanza diviene un passo necessario al fine di assumere uno sguardo postcoloniale scevro da pregiudizi.

Silvia Camilotti ha conseguito il dottorato di ricerca in Lingue, Culture e Comunicazione interculturale presso l'Università di Bologna, dove è stata assegnista e docente di letteratura italiana. Collabora con l'Archivio Scritture Scrittrici Migranti dell'Università Ca' Foscari di Venezia. Tra le sue pubblicazioni, *Ripensare la letteratura e l'identità: la narrativa italiana di Gabriella Ghermandi e Jarmila Očková* (2012); *Letteratura e migrazione in Italia. Studi e dialoghi*, co-autore: Stefano Zangrando (2010); *Lingue e letterature in movimento. Scrittrici emergenti nel panorama letterario italiano contemporaneo* (2008).



Università
Ca'Foscari
Venezia